


جامعة حلوان

كلية الفنون الجميلة

قسم التصوير


# تأثير الضوء على أسطح الجداريات المعاصرة

## دراسة مقارنة لجداريات حوض البحر المتوسط

# Influence of Light on Contemporary Mural Paintings

## Comparison study of Mediterranean countries

رسالة دكتوراه في التصوير الجداري

مقدمة من الباحثة


**جيهان علي علي حسن مدكور**

مدرس مساعد بقسم التصوير - شعبة جداريات

كلية الفنون الجميلة - القاهرة

جامعة حلوان

بكالوريوس ١٩٩٤


**تحت أشراف**

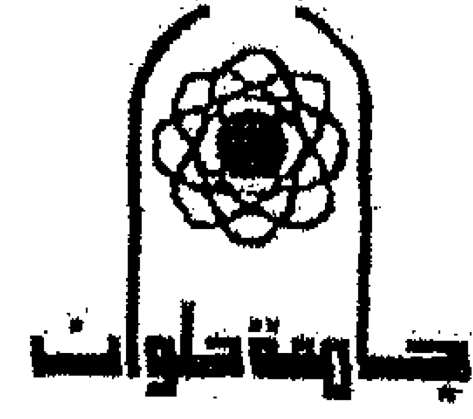

**أ. د. رضا عبد السلام**

أستاذ متفرغ بقسم التصوير

بكلية الفنون الجميلة - القاهرة


٢٠٠٨






كلـــية الفـــنون الجمـــيلة
قسم التصوير

# تأثير الضوء على أسطح الجداريات المعاصرة
## دراسة مقارنة لجداريات حوض البحر المتوسط

# Influence of Light on Contemporary Mural Paintings
## Comparison study of Mediterranean countries

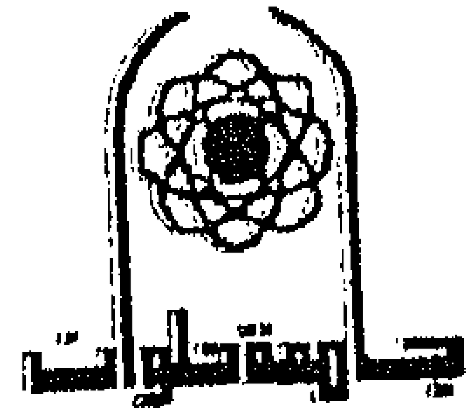
رسالة دكتوراه في التصوير ألجداري
مقدمة من الباحثة

**جيهان علي علي حسن مذكور**
مدرس مساعد بقسم التصوير - شعبة جداريات
كلية الفنون الجميلة - القاهرة
جامعة حلوان
بكالوريوس ١٩٩٤

**تحت أشراف**

**أ. د. رضا عبد السلام**
أستاذ متفرغ بقسم التصوير
بكلية الفنون الجميلة - القاهرة

٢٠٠٨




كلـــية الفـــنون الجمـــيلة
قسم التصوير

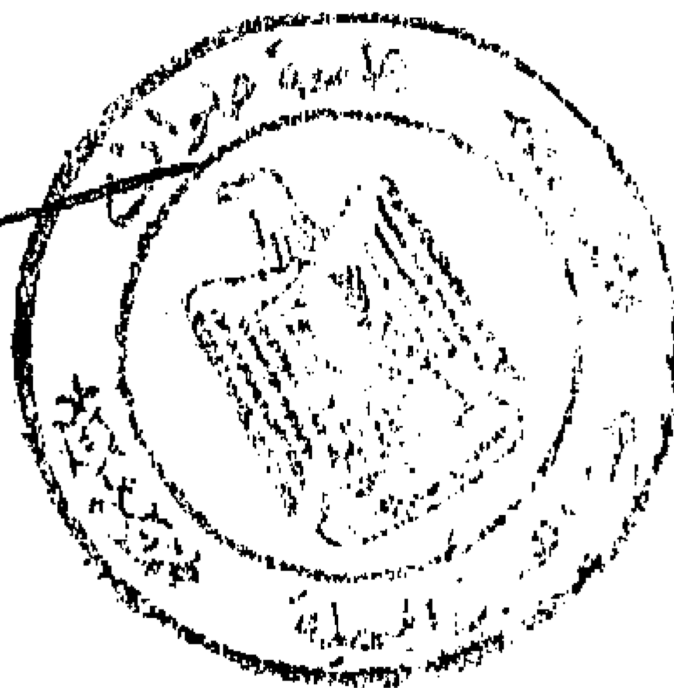
قرار لجنة المناقشة والحكم لرسالة الدكتوراه المقدمة من
الباحثة/ جيهان علي علي حسن مدكور ـ المدرس المساعد بقسم التصوير بالكلية

أنه في يوم الأربعاء الموافق ٢٠٠٨/٤/٣٠ في تمام الساعة الواحدة بعد الظهر بمبنى الكلية اجتمعت الجنة المشكلة من السادة :

أ.د. رضا عبد السلام — مشرفا
أستاذ متفرغ بقسم التصوير بالكلية
أ.د. محمد شاكرعبد الخالق — عضوا
أستاذ متفرغ بقسم التصوير وعميد فنون جميلة/ج إسكندرية
أ.د. عبد السلام عيد — عضوا
أستاذ متفرغ ورئيس قسم التصوير بفنون جميلة/ج إسكندرية

وذلك لمناقشة الباحثة / جيهان علي علي حسن مدكور – المدرس المساعد بقسم التصوير بالكلية – في الرسالة المقدمة منها إلى الكلية وموضوعها:
تأثير الضوء على أسطح الجداريات المعاصرة دراسة مقارنة لجداريات حوض البحر المتوسط
Influence of Light on Contemporary Mural Paintings
Comparison study of Mediterranean countries
للحصول على درجة دكتوراه الفلسفة في الفنون الجميلة تخصص تصوير جداري تحت إشراف الأستاذ الدكتور / رضا عبد السلام .
وكان أعضاء اللجنة قد تسلموا رسالتها وقرأها كل منهم في وقت سابق وقرروا صلاحيتها للمناقشة، وبعد العرض الشفوي ومناقشة الدارسة علنيا وبعد الرجوع إلى اللوائح والقوانين المنظمة من الدراسات العليا.
توصي اللجنة بمنح الباحثة / جيهان علي علي حسن مدكور ـ المدرس المساعد بقسم التصوير بالكلية – درجة دكتوراه الفلسفة في الفنون الجميلة تخصص تصوير جداري .

| أعضاء اللجنة : | | التوقيع |
|---|---|---|
| أ.د. رضا عبد السلام | مشرفا | |
| أ.د. محمد شاكرعبد الخالق | عضوا | |
| أ.د. عبد السلام عيد | عضوا | |



يعتمد
وكيل الكلية للدراسات العليا والبحوث

بسم الله الرحمن الرحيم

"الله نور السماوات و الأرض مثل نوره كمشكاة فيها مصباح المصباح
في زجاجة الزجاجة كأنها كوكب دري يوقد من شجرة مباركة
زيتونة لا شرقية و لا غربية يكاد زيتها يضيء ولو لم تمسسه نار نور على نور
يهدي الله لنوره من يشاء ويضرب الله الأمثال للناس و الله بكل شيء عليم"

سورة النور آية ٣٥

# شكر وتقدير

بعد حمد الله تعالى وشكره إلى توفيقي في انجاز هذا البحث......

أتوجه بعميق الشكر والتقدير إلى أساتذتي الذين صوبوا لي كثير من العون والمساندة في انجاز هذا البحث على الوجه الأكمل.

وأخص بالشكر الأستاذ الدكتور / رضا عبد السلام الأستاذ بقسم التصوير بالكلية والمشرف على الرسالة، لما قام به من جهد وما أسداه لي من نصائح وتوجيهات مخلصة طوال فترة أعداد بحثي.

كما أتوجه بالشكر إلى الأستاذ الدكتور/ محمد شاكر، والأستاذ الدكتور / عبد السلام عيد على ما أسدوه لي من أوجه المساعدة خلال فترة بحثي، ومن ثم تفضلهم بمناقشة الرسالة.

وأقدم أسمى آيات شكري وتقديري وعرفاني إلى أساتذتي بالكلية وزملائي وكل من ساهم بجهد ساعد في إتمام هذا البحث ، وأخص بالشكر أخوتي وأبنائي وزوجي الحبيب محمد الذي كثيرا ما ساعدني وشملني بالرعاية والمساندة لإتمام وإنجاز هذا العمل ولولاه ما رأى النور .....

والله ولي التوفيق ،،،،

الباحثة

جيهان علي علي حسن مدكور

# إهــــــــــــــداء

أهدي بحثي هذا إلى من كان حبهم نور حياتي

والدي ووالدتي

## محتويات الرسالة

**الفصل الثاني :**

**الضوء وعلاقته بتطور الشكل والمضمون**

**الفصل الثاني :**

**جداريات عربية بين الهوية والتبعية**

# فهرس الأشكال

# مقـــدمة

**(ربما كان لجاذبية الأشياء اللامعة والبراقة والمشعة، ولجاذبية الضوء الخارقة، دورهما في مولد الفن )**..... آرنست فيشر.

فالضوء Light بهيئته الظاهرة في الفراغ - الضوء الخارجي الساقط على المرئيات طبيعيا وصناعيا - كمحور هام في خلق التأثيرات البصرية المنوعة على الأسطح المصورة جداريا، وما يحمله من تأثير فيزيائي للرؤية، يحدد محيط الأبصار والتمييز بين المعالم المختلفة للهيئات المرئية من حيث الشكل واللون والملمس........، يعد عامل حيوي فعال يتيح لنا التعرف على القيم الجمالية المختلفة التي تموج بها أسطح الأعمال الجدارية، بما تعكسه من تأثيرات بصرية تثرى الجانب الإبداعي المرئي لتصوير المسطحات المعمارية ، وما يعكسه من وقع سيكولوجي وفسيولوجي على المتلقي.

وبشكل خاص - التصوير ألجداري المعاصر - بمدارسة الفنية التي تنتهج رؤية جديدة، تعتمد على تقديم واقع يمتزج فيه المجرد بالمحسوس، غايته التأثير السيكولوجي في المشاهد بالألوان والظلال والملامس والأشكال....، وعدم التقييد بمحاكاة موضوعات محددة، أذاب المصور ألجداري المعاصرفي سبيلها الفواصل بين أصول الفن من نحت وتصوير وعمارة، معتبرا إياها منظومة واحدة يصوغها في أطار لوحة جدارية تندمج في الكيان المعماري، ومتحررا فيها من الخامات التقليدية ومستجيبا لخامات جديدة ونفايات ومستهلكات، يمكن بالعين المبتكرة أن يصوغها في قوالب فنية مبدعة .

وهو ما يقودنا بشكل مباشر إلى تأثير لغة الضوء على توظيف المصور ألجداري لتقنيات الخامات بتطوراتها ومعاصرتها للمفاهيم الفنية والأدائية الجديدة التي تواكب لغة العصر، علاوة على ما قد تثيره تلك الأضواء من إيحاءات جوهرية حسية ورمزية وتعبيرية.... ، تصاحب لغة التعبير ومرتبطة بالعناصر البنائية للعمل المصور من تصميم وتكوين وألوان وملامس وظلال....، ومستفيدا من خواصها الفيزيائية من انعكاسات وشفافية أو نفاذ

فالصورة شيء عيني يمكن أن نعده بمثابة بناء للمكان والمادة معا، لا تتجلى ألا بفضل ضرب من التمايز بين أجزاءها بالأضواء والظلال لأبعاد المسطحات والأشكال والملامس. لذا يجب ألا يغفل الفنان مع تطور أدائه التقني لاستخدام الخامات في تصوير المسطحات المعمارية، الدور الرئيسي الذي يمثله الضوء الظاهري - كعنصر أساسي ومكمل في رؤيتنا للعمل ألجداري.

والعناصر التشكيلية المكونة للتصميم ألجداري من خطوط وألوان وظلال وملامس.....، لا نكتشف قوة تأثيراتها البصرية إلا من خلال ارتباطها بهيئة الضوء في الفراغ، وتأكيده - للضوء الضمني - في العمل التصويري، حاملا في طياته

دلالات تعبيرية ورمزية ممتزجة بروح وخيال الفنان، ينعكس تأثيرها الفعال بشكل مباشر على استثارة الرؤية الذهنية والنفسية للمتلقي.

ويقودنا ذلك إلى علاقة حيوية هامه تربط بين ثلاثة جوانب رئيسية تستحق البحث والدراسة والتحليل - لدور الضوء الظاهري - في التصميم البصري للجداريات المعاصرة ومدى تأثيره عليها:

- هيئة الضوء في الفراغ (طبيعيا وصناعيا ).
- التأثير ألحجمي المرن للضوء على المرئيات.
- الجانب الإبداعي للفنان.

فإذا ما بدأ الفنان المبدع بجمع هذه الجوانب وما تحمله في طياتها من مفاهيم تخضع لأسس ونظريات علمية للضوء كعنصر فيزيائي، يكتشف من خلالها قيما جماليه تموج بها أسطح الأعمال الجدارية المعاصرة، وما تعكسه من تأثيرات بصرية تثرى الجانب الإبداعي المرئي للتصميم ألجداري. متكشفا لدور الضوء الظاهري (الخارجي) كعنصر متغير (زمنيا) في التأثير على القيم التشكيلية المختلفة، ومدى تأثيره المرن على أدراك هيئة الأشكال في الفراغ.

ولا يتأتى لنا التعرف على هذا الدور الوظيفي التعبيري للضوء الظاهري على العمل ألجداري المعاصر بمنأى عن التعرض للتقدم التكنولوجي في استخدام وحدات الإضاءة، وما قد يمثله هذا من أثراء للجانب الإبداعي ألتوظيفي لاستخدام الإضاءة الصناعية في رؤية الأعمال الجدارية - ليلا - أو داخل الحيز المعماري، وضرورة دراستها ومعرفة أبعادها الوظيفية والجمالية من خلال التعاون والتكامل بين دور منفذ الإضاءة والمصمم ألجداري، حتى تكون الإضاءة الصناعية من عناصر نجاح العمل ألجداري، ولا تكون عشوائية تتسبب في تشويهه، والتي قد تبرز جوانب وتركيبات بصرية جديدة في العمل ألجداري، محققه بذلك دورا وظيفيا هاما في الرؤية الليلية لتلك الجداريات.

فالأشياء التي نصممها سواء كانت ذات بعدين أم متباينة الأسطح، هي بمثابة عاكسات للتأثير الضوئي الذي نود رؤيته في التصميم، كما تعتبر التشكيلات الضوئية في ذاتها تكوينات تجريدية مرنه لها قيما تعبيرية. لنجدنا أمام التنقيب والبحث في جوانب متعددة بإمكانها أثراء الجانب الإبداعي لبحثنا حول عنصر الضوء الظاهري، لنكتشف أهمية دور الضوء في صياغة قيم ومبادئ التكوين، فالضوء كعنصر من عناصر البناء التكويني في العمل ألجداري يكمن وراءه قوة تعبيرية ورمزية تكشف عن قيم تشكيلية وجمالية تحملها تلك الأعمال الجدارية، لبناء صياغات منوعة لأسطح وتأثيرات بصرية تزخر بها الأسطح المعمارية المصورة، ويمكن تلخيص أبرز تلك القيم فيما يلي:

- أثر الضوء في تحقيق السيادة للموضوع الرئيسي
- أثر الإضاءة في تحقيق التأثير الدرامي.

- أثر الإضاءة في تحقيق التوازن.
- أثر الضوء في تحقيق الإحساس بالعمق الفراغي.

الضوء الصناعي كعنصر من عناصر التصميم. بالتحكم في درجات اللون واللوين للوحدات الضوئية الصناعية

هذه المنظومة المتراكبة لمجموعة العناصر التكوينية المختلفة تحيل العمل ألجداري إلى اتساق كلى لعلاقات وأطر بنائية قد صبت جميعها في هيكل تكويني واحد، تحدده علاقات رابطة لأجزائه وشعور فعال يصنع موضوعه في الإدراك، ويلعب الضوء فيها دورا بنائيا هاما باتجاهه وتلاعبه على أسطح هيئة الكتل والأشكال، مؤكدا للعناصر التشكيلية الأخرى الداخلة في التكوين من خطوط وألوان وملامس.... وموحدا لرؤية متكاملة بين أجزائها.

وحيث تكمن أهمية البحث في اكتشاف هيئه الضوء في الفراغ والتأثير ألحجمي المرن للضوء، يقودنا ذلك إلى التطرق للجزء الخاص بتأثير السمات الطبيعية للبيئة المحيطة على أبعاد التوظيف الكمي والكيفي للضوء، فكانت منطقة دول حوض البحر المتوسط ملتقى الحضارات، مجالا خصبا للدراسة، لاكتشاف أهمية التصوير ألجداري كلغة عالمية للحوار بين جميع الشعوب على اختلاف ثقافاتها وأفكارها، في معاصرته التي تواكب التطورات المتلاحقة للمدارس والحركات الفكرية والفنية الحديثة والمعاصرة أستطاع آن يطرح لغة جديدة بدأت تأسيس منجزها المدهش وتجذيره ومد تأثيراته إلى العديد من الأماكن العامة والخاصة، باحثا عن لغة تتلاحم في حوارها مع بيئته المحيطة وجمهور العوام الذين يجولون في ربوع تلك البيئة، ممتدا إلى إيجاد تأثير مباشر في نفوس المشاهدين الباحثين عن ملجأ روحي للاستمتاع فيه, ينفضون عنهم عناء ومتاعب الحياة، تحت وقع تأثير الضوء على المرئيات.

فخرج المصور من عزلته وخصوصيته ومن إطار اللوحة إلى إقران بيئته بأعمال تصويرية جداريه تحاول البحث عن لغة توازى لغة العصر، وملاحقتها بالتغير الحادث في شكل البيئة من جراء تقلبات العصر وتطوراته، بأسلوب ينحو نحوا تجريبياً لاستخدام التقنيات الجدارية المختلفة لتوليد أحاسيس متباينة، بغية تأصيل لغة تشكيلية وتقنية تناسب إنسان هذا العصر بسرعته المتلاحقة ومنهجيته الفنية المعاصرة. وتضم التقنيات التنفيذية جوانب أدائية متعددة لاستخدام الخامات، أذابت في سبيل استخدامها وتوافقها الفروق بين ركائز الفن الأساسية (النحت والتصوير والعمارة)، والتي يمكن حصرها في ثلاثة أوجه رئيسية:-

١. تصوير الحوائط بالصباغات اللونية mural painting التي اعتمد المصور فيها على وضع الصباغات اللونية في ترجمة وإبراز الضوء الضمني المصور على الجدران، معتمدا على المتضادات اللونية لاماكن الإضاءة التي يبرزها مواضع الظلال, مما يكسب صفه التجسيم وإعطاء البعد الفراغي، في أشكال تتكامل في منظومات لونية مع البيئة

المحيطة، خالقة مجالات خاصة من الخداع البصري, الذي يعطى أبعادا خاصة للعمل واندماجه في البيئة المحيطة.

٢. تصوير باستخدام "الفسيفساء" أو الترصيع" بأنواعه وأشكاله المختلفة, والتي تطورت بشكل كبير في معاصرتها للاتجاهات الفنية الحديثة والمعاصرة، متخذة أشكالا وأبعادا تركيبية جديدة لخامات قديمة تطورت في منظومات معاصرة أستغل فيها الفنان السمات الضوئية لانعكاس الضوء على أسطحها بشكل متباين ومتغير تبعا لطبيعة المادة في تفاعلها مع الضوء الظاهري.

٣. تصوير الفراغات والفتحات المعمارية باستخدام "الزجاج" وما لحقه من تطور تقني لأساليب أدائية قديمة، استحدث فيها الفنان أساليب تكنولوجية حديثة لتطويع الخامة، والاستفادة من التوظيف الأمثل لنفاذ الضوء، في لغة تعبيرية خاصة, تترجم فكر كل فنان في إخراج أعمال معاصرة تنسجم وتتآلف مع مفردات الشكل ألبنائي للهيكل المعماري المعاصر, بما أوجدته العمارة الحديدية من مسطحات وفراغات شاسعة الأتساع فتحت المجال أمام المصور ليبدع في إيجاد حلول فنية وتصويرية لتغطية لونية تتشكل وتشكل الحيز الداخلي بفعل نفاذ الضوء من خلالها.

وعلى هذا فمنطقة حوض البحر المتوسط تعد منطقة تصارع وتوليف لاتجاهات فنية معاصرة بين كتلتين, أحداهما غربية والأخرى شرقية، متشابهة ومتباينة، متصارعة ومتكاملة، في بلدان تقع على اليابسة يربطها ماء دافق يحمل في طيات موجاته حضارات وسمات متعددة منها المتشابه والمختلف، لنكتشف مدى ما يمكن أن نحققه من تقديم لغة حوارية بناءه ذات قومية عربية تواكب النهج المعاصر وتعكس هويتنا الثقافية والحضارية العريقة سعيا وراء الرقي والتقدم، لنوجد لأنفسنا مكانا مرموقا وبارزا لحركة فنية تشكيلية تواكب التقدم والمعاصرة ،كمحاولة لخلق شخصية لها سماتها التي تصطبغ بعبق الماضي العريق وسمات التقدم الفكري والعلمي.

......ومن ثم فهذا الموضوع زاخر بنواح شتى للبحث، مما يعده مجالا خصبا للتطبيق وعمل الدراسات حوله، بغرض المساهمة والتحقق من مدى إمكانية الاستفادة من التوظيف الأمثل - للضوء الظاهري - عند أجراء المصور الجداري للتصميم والتنفيذ لتصوير المسطحات المعمارية، بقدر ما يولي اهتمامه لمدى ما تحققه التباينات اللونية من إحساس بالضوء الضمني في الأعمال التصويرية الجدارية Mural Painting، غير مهتم بشكل كبير بهيئة الضوء الكمي والكيفي في الفراغ (الطاقة الضوئية الساقطة من المصدر الضوئي)، وعلى أثر ذلك ستقوم

الباحثة بالتجربة والتطبيق في محاولة للتوظيف الكمي والكيفي لتأثيرات الضوء، والتجريب في التوظيف التقني للخامات، بما يتلاءم والمفهوم الجمالي لتطبيق القيم التشكيلية المختلفة، من خلال تجربة الباحثة الذاتية.

## أهداف البحث:

ترمي الباحثة بدراستها لتأثير **الضوء على أسطح الجداريات المعاصرة في دراسة مقارنة لجداريات حوض البحر المتوسط** إلى ابراز ما يمثله عنصر الضوء الظاهري - طبيعيا وصناعيا - من دور وظيفي فعال له من الأهمية ما يستحق البحث والدراسة، واستنباط مفهوم جداري معاصر يقوم على أساس توفير الوحدة العضوية بين الدور الوظيفي لهيئة الضوء في الفراغ وتأثيره على المرئيات، والقوة التعبيرية والرمزية الكامنة في القيم التشكيلية التي تقوم عليها العملية الإبداعية في التصوير ألجداري، وذلك من خلال:

- تقديم تصنيفا للقيم الفنية التي يمكن اكتشافها بالتركيز على دراسة الضوء الظاهري، والتعريف بأهميته التشكيلية في التركيب ألبنائي للجداريات المعاصرة.
- الربط بين الضوء بقيمه وهيئته المادية في الفراغ وإبرازه للتعبير المعنوي لصياغة الفنان " للنور" في العمل ألجداري المصور .
- البحث في التأثيرات المرنة للضوء على هيئة الأشكال في الفراغ - خاصة المتباينة الأسطح - بوسائطها التقنية المتعددة، فهي بمثابة عاكسات للتأثير الضوئي، مما يجعلها أساسا قويا لاكتشاف حلولا ذات غرض وظيفي تعبيري داخل التصميم للعمل ألجداري.
- أثر علاقة الضوء باللون، ودور كلا منهما في صياغة الأخر، وتأثير ذلك على صياغة الفنان للضوء الضمني في تصوير أعماله وخلقه أبعاد لونيه وملمسيه من شأنها أن تثري المجال البصري للعمل ألجداري.
- ضرورة الاعتبار لإيجاد الوحدة العضوية بين التصميم للعمل الجداري والوضع الأنشائي للبناء المعماري وزوايا سقوط الضوء عليه، بدراسة البعد الزمني المتغير للضوء الطبيعي والكم الكيفي من شدة سطوع أو ضبابية في الرؤية، مما يكون له أثره على توظيف القيم التشكيلية لعناصر التكوين والخامات التنفيذية التي تحقق التألقات الضوئية واللونية بالعمل.
- إلقاء الضوء على أمكانية توظيف الإضاءة الصناعية في الصياغة البصرية للأعمال الجدارية، وضرورة تكامل الأداء الوظيفي بين مصمم الإضاءة والمصور ألجداري، لانتقاء أفضل الوحدات الضوئية الحديثة التي تبرز عنصر الضوء في التكوين، فتكون الإضاءة الصناعية مكملة للعمل ألجداري وغير مشوهة له.

## أهمية البحث:

أثار اهتمام الباحثة، تلك التأثيرات البصرية التي تعكسها هيئة الضوء الظاهري في الفراغ على الأسطح المتباينة، وما تخلقه من ظلال وألوان وملامس ذات كثافات متغيرة، تتغير بتغير الأبعاد الطبيعية للضوء ( طبيعيا أو صناعيا).

وبشكل خاص التصوير الجداري المعاصر للأسطح المعمارية المختلفة، بتقنياته التي تطورت بتطور تكنولوجيا الخامات، والفكر الصياغي المعاصر للفنانين في تراكب الخامات المختلفة بمنظومة تشكيلية واحدة، يتلاعب الضوء بأسطحها مضيفاً أبعاداً ملمسيه ووميض ضوئي ولوني، يحمل في طياته قيماً تشكيلية لتراكب عناصر التكوين، الذي من شأنه أن يعزز القوة التعبيرية لتصوير تلك المسطحات المعمارية.

وهو ما دفع الباحثة إلى الرغبة في دراسة وتحليل رؤية الفنانين المعاصرين في الجانب الأوربي والعربي من حوض البحر المتوسط لتوظيف الضوء في صياغة أعمالهم الجدارية، ومدى ما أحرز من تقدم تقني في مجال التصوير ألجداري المعاصر في الغرب، ووقع ذلك على جدارياتنا العربية في أطار بحثنا عن هويتنا وقوميتنا.

## حدود البحث:

يقدم البحث - تأثير الضوء على أسطح الجداريات المعاصرة - دراسة لبعض نماذج من الأعمال الجدارية المعاصرة التي نفذها المصورون الجداريون بمنطقة حوض البحر المتوسط لإبراز الجماليات والأبعاد الفنية التي يكسبها عنصر الضوء الظاهري للسطح المصور، وما يحدثه من تشكيلات وأبعاد تعمل على أثراء الأسطح المعمارية، وذلك بأجراء الدراسات التحليلية والمقارنات الموضوعية لنماذج من الجداريات المعاصرة ببعض دول حوض البحر المتوسط - في الجانب الأوربي والجانب العربي - للتعرف على الجوانب التشكيلية والتعبيرية للضوء وعلاقته بأساليب الأداء المتنوعة والاتجاهات الفنية المختلفة، حتى يمكن الاستفادة من ذلك في أنتاج أعمال جدارية مصرية تواكب التطور العالمي وتعكس روحنا الخاصة في ظل الهوية المصرية العربية.

## منهج البحث:

منهج وصفى تحليلي مقارن لنماذج من الجداريات الأوربية والعربية المعاصرة في منطقة حوض البحر المتوسط ومقارنة تقنيات وسائطها المختلفة لتوضيح فلسفة الدور الجمالي لعنصر الضوء الظاهري موضوع البحث، وتأثيره على صياغة عناصر التكوين المختلفة، وكذلك اكتشاف القيم التشكيلية والتعبيرية التي يكسبها عند تصوير الأسطح المعمارية المختلفة.

# الباب الأول

# هيئة الضوء بين الوظيفة والتعبير

**تمهيد:**

قد تمر على المرء لحظات تأمل فيما حوله تجعله يتساءل ويتعجب عندما يتطلع إلى شعاع ضوئي قادم من الشمس أو حتى مصباح مضيء. ما هي ماهية الضوء ؟. إنني أرى حزمة من الخيوط المتلألئة تسمى" أشعة "، وأرى استضاءة الأشياء. ولكن، لماذا تضاء الأشياء بتلك الطريقة، وهل هناك قواعد تحكم تلك الإضاءة ؟. إنني أرى مصدرا ضوئيا، ولكن كيف يتصور الضوء كشيء مادي، وما هي أراء العلماء حول طبيعة الضوء ومساره، وكيف لهذه الطاقة الضوئية ذات الطبيعة الفيزيائية أن تتشكل في تباينات لونية وملمسيه لمناطق أضواء وظلال عند اصطدامها بالأسطح المختلفة ؟.

تلك التأملات تجذب انتباهنا كمصورين جداريين إلى أهمية الضوء Light بهيئته الظاهرة في الفراغ، كمحور هام في خلق التأثيرات البصرية المتنوعة على الأسطح المصورة جدارياً، وإبراز دورة الرئيسي في التصميم والتنفيذ لتلك الأعمال الجدارية، ومدى وقعة السيكولوجي والفسيولوجي على المتلقي.

فكان البحث حول تلك التأملات هو الدافع وراء الدراسة من خلال هذا الباب، لنتتبع ما استطعنا بتحليلنا للتأثير الكمي والكيفي للضوء بهيئته الظاهرة في الفراغ ـ طبيعيا وصناعيا ـ على هيئه المرئيات. وبالتقدم خطوة بخطوة أن نسلط الضوء على هذا الشيء الخفي الذي يملك في لحظة وجودة بنية مكانية وزمنيه يركز فيها على مناطق ضوئية، نتلمس منها تناغم وتضاد وتوافق وتصارع لقيم وتكوينات بنائية للمفردات التشكيلية، لرؤى فنية ومنهجية تثرى أسطح الجداريات المعاصرة بدول حوض البحر المتوسط.

وهو ما يقودنا بشكل مباشر إلى تأثير لغة الضوء الظاهري على توظيف المصور ألجداري لتقنيات الخامات بتطوراتها التكنولوجية ومعاصرتها للمفاهيم الفنية والأدائية الجديدة التي تواكب لغة العصر، علاوة على ما قد تثيره تلك الأضواء من إيحاءات جوهرية حسية ورمزية وتعبيرية.... ، تصاحب لغة التعبير ومرتبطة بالعناصر ألبنائية للعمل المصور من تصميم وتكوين وألوان وملامس وظلال.....

مع التطرق في سياق البحث بهذا الباب إلى أهمية الدور الأدائي لمنفذ الإضاءة بتكامل الأدوار بينه وبين المصور ألجداري، للتوظيف الأمثل لوحدات الإضاءة الصناعية ذات التقنيات الحديثة التي تبرز المضمون التشكيلي للعمل المصور، في توافق واندماج بالمسطح المعماري المصور، فتكون وحدات الإضاءة المستخدمة في إضاءة الأعمال الجدارية المصورة ليلا أو في الحيز الداخلي للبناء المعماري من عناصر نجاح العمل وغير مشوهة له، بل قد تضفى لمسة بصرية وصياغة فنية جديدة بكونها من مفردات تصميم وتكوين العمل.

# الفصل الأول

# ماهيــــة الضـــوء

الضـوء **Light**...... أعجوبة الخلق الذي ترتبط به كل معاني الحياة، يغمر الأشياء المحيطة بنا، كاشفا عن معانيها وحقيقة مادتها. فكل موجود مصنوع من مادة هي كتلة جامدة غير مميزة، وحتى يصبح هذا الشيء أو ذاك، لابد أن تنطبق فيها صورة تحددها، وصورة المادة هي " الضوء "، الذي يحول تلك الكتلة إلى كيفية أو نوعية، فأعطاها لونا وحرك إحساسا، فأوجد حالة زمنيه خاصة تتعلق بموقع ذلك الإحساس.

والتصوير ألجداري ـ كلغة حوارية أوجدها الإنسان منذ العصور القديمة للتعبير الدائب عن مكنونات نفسه ورغباته، فأقرنه بالأسطح المعمارية المحيطة به على اختلاف أشكالها ووظائفها، مثّل الضوء فيها ـ ضمنيا وظاهريا ـ أسلوبا تعبيرياً ورمزياً، تباين في أدائه ومفرداته ورموزه وأشكاله بتباين أبنية الضوء المعرفية في الحضارات المتعاقبة على اختلاف منهجية الثقافات والمذاهب الفلسفية والعقائدية والدينية، والتي كان لها تأثيرها على التطور ألبنائي للعمارة وما أتبعه من أثر بدوره على توظيف المصور ألجداري لأعماله التصويرية وأقرانها بالأسطح المعمارية المختلفة، وابتكاره التقنيات التصويرية التي تستقطب الضوء الظاهري في سبيل إبراز تأثيراته المتباينة على الأسطح المختلفة في نفس وعين المشاهد بما يخدم الغرض التعبيري الذي ينشده الفنان، فخرجت أعمالاً خالدة استمرت وبقيت رغما عن فناء مبدعيها.

## ▪ أبنية الضوء المعرفية وتأثيرها على الرسوم الجدارية:

منذ بدء الخليقة والإنسان دائب الجهد والنشاط للتكيف مع الطبيعة من حوله، بحسه المرهف للجمال وعشقه الفطري للإبداع، فولد فنه يعبر عن رغباته وبواعثه العاطفية الكامنة، بما يتلاءم وحاجته الجسدية والروحانية بشكل فطري تابع معه شروق الشمس وحركتها وإضاءتها للطبيعة من حوله، ثم غروبها في السماء وبزوغ القمر، وحركة الليل ظلاماً وإشراقه الشمس ضياءً، فأقام الشعائر الصباحية من أجل شروق الشمس، حيث مصباحها الذهبي ينير صباح أيامه، ويقول في ذلك إنسان هذه المرحلة: "هل ثمة ما هو أوضح وأبسط من أنني أضئ شمعتي الرخيصة على الأرض فتوقد الشمس بعدها نارها الهائلة في السماء."[1]

إنها الشمس دليلة البصري للرؤية والتي ربطته بالسماء من فوقه، يتضرع إليها و يستمد من نورها المتوهج قوته وكأنها تمده بقوة غامضة ميتافيزيقية خلاقة أو إلهاً مقدساً أو حدساً داخليا لاعتقاد سحري لإخضاع الطبيعة والسيطرة عليها. والفن بالنسبة له كان أداة سحرية يسيطر بها على هواجسه وحلمه بإخضاع الطبيعة من

(١) جلال جميل محمد : مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي، مراجعة د. نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢م، ص٤٣.

حوله، ليترجم تلك البواعث والرغبات الفطرية التي خالطها كثير من المعتقدات السحرية بشكل رمزي يربطه بالقبة السماوية مأوى روحه.

وقد أكتشف بحسه الفطري المبدع جماليات تأثير وقع اصطدام الضوء بالأسطح المتباينة ذات النتوءات الصخرية الموجودة داخل الكهوف التي يعيش فيها، فوظفها بعبقرية أدائية في التعبير الرمزي عن موضوعه المصور، فنجد في أحدى المغارات بأسبانيا بكهوف التاميرا Tamara Cave نموذج لتشكيلات صخرية تسود بنتوءاتها سقف الصالة الكبرى The great hall، والتي أكتشف الفنان بحسه الفني تذبذب وقع الضوء الظاهري على تلك النتوءات الصخرية (فصور حيوان البيسون Bison (الثور الأمريكي) على تلك النتوءات معتبرا إياها جسم الثور البري وكأنه يبرز من السقف، وقام بتلوينه باللون الأحمر مع التحديد وإكمال الأجزاء الناقصة من الجسم باللون الأسود، مما أعطى للتموجات اللونية على تلك النتوءات هذا الانطباع بالتعدد اللوني Polychrome، معبرا بشكل صادق عن وجهة نظره في الواقع المحيط، وبقدره فائقة في التحكم بتوزيع الضوء والظل )[١] شكل (١) .

وبعد أن عرف الإنسان البدائي الاستقرار وبناء المجتمعات وتطورها الحضاري، ظلت الشمس برمزها ودلالتها تبسط ضوءها على مفردات حياته، فمع اختلاف العقائد اختلفت مظاهر التعبير، ولكن ظل الجوهر الفطري المحرك داخل نفس الإنسان يدفعه دائما نحو الضوء. والذي أنعكس على منشآته المعمارية بحساباتها وقياساتها ذات الرؤية العقائدية التي تستقطب ضوء الشمس وتواجهها من الشروق وحتى الغروب، وأثرت بشكل كبير على تناول الفنانين للرموز التعبيرية في فنون تلك الحضارات على اختلاف أشكالها وأنماطها.

ففي الحضارة المصرية القديمة أعتبر المصريون "آتون " الذي تمثله الشمس الغاربة آلها سرمدياً لا يفنى، وهنا يظهر الضوء فاعلاً أزلياً، أقترن بالعديد من مظاهر التعبير التصويري على أسطح المقابر المصرية القديمة لفلسفة عقائدية دينية كامنة في وجود الشمس بضيائها في سماء المصري القديم، يستمد منها مفردات حياته التي تدور في فلكها مع شروق الشمس وغروبها، على مدار الأيام والفصول وما يتبعها من نماء وجفاف، وفيضان النيل وانحساره، وخصوبة التربة بعد جفافها، ليدرك وجود قوى خارقة أثرت في حياته وصبغت فلسفته بتلك الصور الكونية، ناسجاً حولها مولد آلهة مقدسة تدير هذا الكون وتوجهه وفق نواميسها في حياه الإنسان وخلودها.

هذا الارتباط المقدس امتدت جذوره لجميع مجالات الفن، فتكاملت وظائفها للتعبير عن هذه العقيدة الراسخة ، فنجد نموذج لأحدى المقابر المصرية القديمة تعكس هذا المفهوم العقائدي لضوء الشمس الإلهي في حياة المصري القديم ، (مقبرة

(١) Poolo Geoziosi : Palolithic art,Cosa editirice G.C Sansoni,Florance , Italy,1960,p.174 .

سنجم - من مقابر عصر الرعامسة بدير المدينة)[1]* وقد تم إنشاءها بارتباط عضوي بين موقعها البنائي من موقع شروق الشمس، فتتوسط سفح الجبل شرقا موضحه على نطاق أوسع وأشمل توزيع الاتجاهات بين الشرق والغرب، يواكبها توزيع المصور لرسوم موضوعا ته داخل المقبرة، في توزيعها ذي الاتجاه المحوري وأعوادها المضفرة بصورة معقدة واتجاهها نحو السماء مع مسار حركة الشمس منذ الشروق وحتى الغروب.

وعند المدخل يقف الموتى مصورون وهم يعبدون قرص الشمس البازغ من بين الجبال، ويقف " سن نجم " على جانب الباب يتلو ترنيمة الشمس المرتبة في نص من ثلاثة أعمدة كالآتي:

رع يا من نعبد، عندما ينتقل" سن نجم " إلى أرض النور الشرقية.
للسماء من ناحية " أوزوريس "، فهو خادم في مكان الحقيقة.
لك التحية، يا من تشرق على الماء الخالد، يا من تتلألأ الأرضان
عند ظهورك، الحمد للتاسوع.

ويتضح من الرسوم المصورة على جدران وسقف المدخل أنها تمثل (الحكمة ١٧) من كتاب الموتى، وهى منتقاة ومرتبة طبقاً للاتجاهات الأربعة، تتبع حركة الشمس في مسيرتها اليومية من الشروق حتى الغروب. فنرى "نوت" ألهه السماء تبزغ من بين النصوص الهيروغليفية، يكرر ثديها شكل الأفق، وتتدلى ذراعاها إلى مستوى الشمس التي ولدتها وتغذيها لتواصل مسيرتها عبر القبة السماوية، ثم نراها في أعلى موقع لها في كبد السماء، لتصل إلى الغرب وتستريح على أعمدة تحرسها الأسود. ومن خلال هذه الدورة يرتبط الميت بالدنيا، وتتجدد الشمس كل يوم لتبعث من جديد، بعد القضاء على (أفعى أبوفيس)*[2]، التي تهدد الشمس في بداية الشروق عندما يكون "رع"وليداً شكل(٢).

---

* دير المدينة بالبر الغربي بمدينة الأقصر.

* أبوفيس : ثعبان جنى عملاق كان يهدد نظام الكون بأن يهاجم سفينة الشمس كل صباح ومساء، ويهزم باستمرار، كما يولد باستمرار.

(1) Abd el Ghaffar Shiedid under mitarbeit von Anneliese Shiedid: Dasgrab d sennedjem ein Kunst lergrab der 19. Dynasite indier elmedineh, verlag Philipp von abern , Mainz ,1994 , p.25 .

(2) Abdel Ghaffar Shiedid under mitarbeit von Anneliese Shiedid: Abid, p.26.

ومن الملاحظ أن النص الهيروغليفي والصور التي تدور حوله رتبت على الجدران في تقابل، وهذا ليس بخطأ من الفنان بل هو وسيلة لترابط المشاهد وربطها بمسيرة الشمس.

أما غرفة الدفن[1] فتتكامل فيها رسوم السقف المقبب الذي يغطي الغرفة المستطيلة تاركا في النفس انطباع القبة السماوية، مع الرسوم التي تغطى الجدران بمضمونها الذي هو ملخص لمسيرة الشمس، وأمنية المتوفى في العودة إلى الحياة الأبدية هي مغزى تلك الرحلة التي تصاحبه فيها الآلهة، وبالتالي يستطيع أن يعيش هذه الدورة الأبدية بين الموت والبعث، وهي نفس مسيرة الشمس التي يمكن تبينها حيث مبدأها على واجهة الجدار الشرقي، ويظهر فيها الإعلان عن شروق الشمس وتستمر على الجدار الجنوبي، والذي يشهد بقية دورة الشمس خلال اليوم نحو الغرب، لتكتمل الصور على الجدار الغربي بمشهد الغروب، أما الجانب الشمالي للقبو فيرتبط بمملكة أوزوريس والمشاهد المرسومة تدور حول مسيرة الشمس خلال الليل، وتبدأ بفتح الأعمدة الغربية أمام رحلة القارب نحو الشرق فتضئ السماء بضوء القمر والنجوم المتلألأة، يصاحبه نص تعويذة القرابين:

> قربان يقدمه الملك إلى " رع - هاراختا - اتوم " . سيد الأرضان وسيد أهل هليوبوليس ، انه من يعطينابهاء السماء وقوة الأرض، وهو المستحق أن يكونعلى قمة الآلهة، فلتمسك بمقدمه مركب الشمس (قارب آله الشمس) في رحلته مساءً أو أثناء الليل، ومؤخرة مركب الصباح ، ولتعطى "سن نجم" الخادم مكان الحقيقة "الكا ".

ومن الملاحظ استخدام الفنان اللون في التعبير الضمني عن النور المقدس باستخدامه اللون الذهبي في خلفية المشاهد المصورة خلال فترات النهار وأختفاءة عندما حل الظلام ، ومن ثم تتجدد الدورة مرة أخرى على واجهة الجدار الشرقي، لينتج عن ذلك دورة أبدية مستمرة. شكل (٣، ٤، ٥).

واستمر مفهوم الإحساس العقائدي بالضوء يأخذ الاستيضاحات نفسها مع اختلاف أوجه التعبير في الحضارات المختلفة ( فقدمت بلاد بابل الشمس ألها يعرف بالإله "شمش" الذي كان العراقيون القدماء يعتبرونه أله العدل الحق وموحى الشرائع، فهو الذي أوحى لحمورابي بشريعته )[2]، ببسط الشمس لنورها وكشفها عن كل الأشياء.(فطلوع الشمس كل يوم إلى الناس معناه طلوع الإله "شمش" ليقف إلى جانبهم، فاعتقدوا أن النور دائم الوجود لا يفارقهم، حتى في الليل لوجود القمر الذي يستمد نوره من الشمس.)[3] شكل (٦) .

---

(1) Abdel Ghaffar Shiedid under mitarbeit von Anneliese Shiedid: Abid, p.37.

(٢) جيفري برندر : المعتقدات الدينية لدى الشعوب، ترجمة ا.د.أمام عبد الفتاح أمام، مراجعة د. عبد الغفار مكاوى،مكتبة المدبولى، طبعة ثانية، ١٩٩٦ ،ص٤٧٩.

(٣) جلال جميل محمد : مفهوم الضوء والظلام فى العرض المسرحى، ص ٤٤.

وعند الإغريق كانوا يعتقدون أن الشمس تعبر السماء في عربة، وأنها " الإله"، لذا كانوا يهبونها عربه وأربعة خيول تلقى في البحر، حتى يمكن للشمس أن تستخدمها، وكان في اعتقادهم أن الشمس تغطس في الماء كل مساء.(١) وفي ارتباط أله الشمس "فوبس أبوللو" Phoebus Apollo ارتباطا مزدوجا بالشمال والشرق يشير إلى أصله المركب، إذ يوحى لقب فوبس Phoebus إلى الإله الذي يرسل أشعته فتنتشر الوباء كالسهام، والذي يستطيع أن يعالج الطاعون كما يستطيع أن يأتي به، ولقد أشرف في العصور الكلاسيكية على الثقافة والموسيقى والأدب.(٢)

وقد أظهرت القباب والأقبية الرومانية مظاهر هذا الفكر العقائدي والفلسفي حول "النور الإلهي" في وجدان الفنانين والمعماريين على اختلاف أعمالهم وارتباطهم بالشمس والسماء، ففتح بها الفنان مجالا نحو الأفق الأعلى يسمو من خلاله ويرتقي إلى منزله تربطه "بالإله"، ومن أبرز الأمثلة على ذلك مبنى البانثيون بروما (١١٨ -١٢٥م) الذي ربط ما بداخل البناء بالسماء من فوقه، من خلال الفتحة المستديرة المتمركزة بالقبة، بينما الزخارف المصورة التي تغطي السطح الداخلي للقبة كأنها درجات ترتقي بالنظر إلى عنان السماء، في وسط من الانعكاسات الضوئية على حوافها التي تشيع نوراً بأرجاء المكان. شكل (٧)

و هذا المفهوم أنعكس بدوره على أعمال المصورين الجداريين، فظهرت في رسوم القباب والأقبية الرومانية مظاهر زخرفية تعبر عن تأثر الفنان بهذه الرؤية العقائدية وارتباطها بالقبة، حيث يتوسط القبة قرص متوهج وهمي ينيرها مصور عليه الموضوع الرئيسي بالعمل، مثلما نراه في زخرفة قبو الغرفة (٤) بدار سيفران Severan، بدار الأقبية الملونة والمصورة بأوستيا Ostia أواخر القرن الثاني وبداية القرن الثالث الميلادي، حيث عربة إله الشمس تجرها الأحصنة تتوسط القبة وتنطلق من حولها جميع الزخارف في ربوع السقف، وكأنها الشمس تشرق وتمد أشعتها إلى أرجاء المكان، محتضنة رموز آلهة النور مصدر الحياة. شكل(٨)

ومع الإرهاصات الأولى لظهور الدين المسيحي وإنشاء الكنائس والأديرة، امتزجت المسيحية بعبادة الشمس، وأصبحت القبة هي مسرح الأحداث التي تصور عليها عملية الصعود للسماء وارتباط الإنسان بالنور الإلهي، فصور بأحد الرسوم الجدارية التي تم اكتشافها وترجع إلى بدايات القرن الرابع الميلادي، تغطى قبو أحد المدافن الموجودة تحت أرض كنيسة سان بطرس بالفاتيكان لضريح صغير من العهد السابق مباشرة لعصر قسطنطين Constantine، المسيح يصعد إلى السماء في عربة أله الشمس التي تجرها الأحصنة مع انبعاث أشعة من رأسه ويحيط به أغصان الكروم تنتشر فوق الأرضية المذهبة.(٣) شكل (٩)

---

(١) جلال جميل محمد : مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي، ص ٤٥.

(٢) جيفري برندر : المعتقدات الدينية لدى الشعوب، ص٨٨ .

(3) Carlo Bertelli (general editor): the art of mosaic, casseipublishers limited, artillery house, London,1989,p.46 .

(فقد أرتبط النور بالحياة وبالكلمة وبالإنسان، وتوحد النور بالإنسان كما ورد ذلك عند القديس يوحنا "....والحياة نور الناس والنور يشرق في الظلمات (....) جاء شاهداً يشهد للنور (...) الكلمة هي النور الحق الذي ينير كل إنسان " هنا ورد النور حسياً ومعنوياً ).[1]

وتأثرت أشكال العمارة في تضامنها مع ما حوته من رسوم جدارية بذلك المضمون الفلسفي للعقيدة الدينية، فزخرت القباب والقبوات والجدران بالترصيعات الجدارية لتقنيات تتكيف والاحتياجات الرمزية للعقيدة، بإضفاء جو داخلي ساحر بانكسار الضوء وانعكاساه بطريقة مستمرة أثناء حركة المشاهد الناظر إلى التكوينات المقدسة، خاصة عندما حلت رقائق الذهب والفضة ببريقها محل الصباغات اللونية لتغطي التركيبات المعمارية كالعباءة، حاجبة صلادتها بالضوء المنعكس الذي يشيع لمعان لرؤى ترمز للتنوير الروحاني، ومحققة للمظهر المتلألئ المناظر للقيم الغامضة السحرية في المسيحية، والتي ظل القرص المتوهج المذهب فيها يتوسط القبة يصور عليه تمجيد المسيح.

فنرى في قبة معمودية الأرثوذكسDaptistry of the Orthodox [2]، والتي يرجع تاريخ بنائها حوالي عام ٤٥٠م، وهي من نوع القباب المرتكزة على عقودSquinch وتقسم زخارف فسيفساء القبة إلى ثلاثة أجزاء تحوي الصور الكبيرة الرئيسية: الجزء الأدنى مزخرف بأشكال كبيرة للأعمدة التي تحيط بالمذابح والعروش بالتبادل، لتليها سلسلة من لوحات ضخمة تمثل الرسل بعد بطرس وبولس وهما يمسكان بالصلبان الذهبية، ومرتبين بحيث يحيطون بمنظر التعميد الذي يبدو أن العديد منهم ينظرون إليه، وفوقهم مباشرة في وسط القبة توجد لوحة دائرية تمثل التعميد على أرضية مذهبة والتي يقع تحتها مباشرة واجهة التعميد، مكونا بذلك ارتباط ثلاثي الأبعاد بين الحيز الداخلي والارتباط الروحاني بالنور الإلهي. شكل (١٠)

ويجدر بنا الإشارة هنا إلى التوظيف التقني للخامات الجدارية والذي يعد تطور ثوري حقيقي في استقطاب الضوء الظاهري، حيث تم ابتكار وسيلة جديدة ظهرت في الشرق ساعدت على ترصيع الأجزاء الذهبية الصغيرة داخل القباب والأقبية أو عند نقاط أضاءتها البسيطة للحفاظ على قوتها الانعكاسية، وكان ذلك بالتوصل لتوهج الأجزاء الذهبية الصغيرة على السطح المستوي لترسل أشعتها الضوئية في الفراغ الموجود فوق خط النظر لتركيز الانعكاسات مباشرة على عين المشاهد معتمدا على وضع تلك الأجزاء الذهبية الصغيرة مثل مئات المرايا الصغيرة على زوايا باتجاه تحتاني أو مائل محوري للاستيلاء على الضوء المنبعث من أقرب

---

(١) جلال جميل محمد: مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي، ص٤٦.

(2) Carlo Bertelli (general editor): the art of mosaic,p.49

مصدر ضوئي، وتأثير الانعكاسات الناتجة يؤكد بطريقة غامضة على التوهج الذي يشيع أرجاء القبة.(١)

وتظهر فسيفساء القباب والأقبية بكنيسة ألحاجه صوفيا القديمة ـ مسجد آيا صوفيا باستنبول ٧٨٧ـ٨١٥م، أكبر فسيفساء عرفه التاريخ أستخدم هذا التكنيك، حيث يرى الباحثون الذين درسوا الفسيفساء أن السماء الذهبية المصورة داخل تلك القباب تحوي حوالي ١٥٠ مليون قطعة صغيرة ذهبية، أي أكثر من ألف طن من الزجاج، والتي تآلف معها بشكل مذهل استخدام الفضة الرقيقة وفقا لفسيفساء جستنيان البسيط، الذي بنى هذه الكنيسة واهتم بزخرفتها بشكل خاص رغبة منه في تقليد البناء العظيم لمعبد سليمان في القدس، والذي كان حيا جدا في عقول وخيال المسيحيين الأوائل.(٢) شكل (١١).

وقد أمتد هذا التطور الأدائي لأبعد من العاصمة البيزنطية ، ليظهر في أماكن بعيدة حتى رافينا وجبل سيناء بمصر ، وهناك في دير سانت كاترين الذي شيده جستنيان عند سفح جبل سيناء يوجد فسيفساء قبوي شهير يبين جمالاً بيزنطياً من استخدام قطع الزجاج والحجارة الصغيرة موضوعة بزوايا للحصول على تأثير بصري للضوء ، نراه في أفضل حالة له في ميداليات قوس النصر مع تماثيل نصفية للعذراء وجون المعمدان (يوحنا) والأرضية تتكون من قطع صغيرة من الفضة الموضوعة بزوايا مائلة ، وكان هناك تفوق واضح في معالجة الألوان ، ولاسيما في منظر التجلي على قبة الواجهة، وتبعا للديانة المسيحية فأن التجلي يمثل صعود ثلاثة من الحواريين مع المسيح إلى قمة الجبل ، وبينما الحواريين يصلون صعد المسيح إلى السماء وحوله هالة من الضوء ومحاط بالأنبياء موسى وأشعياء (متى ١٧ـ١ـ١٣)،وفي هذه الفسيفساء يصور المسيح وحوله هاله من الضوء الأزرق الذي يبرز رداؤه الأبيض الناصع ، وألوهية المسيح تتضح من خلال مشهد روحاني نقله بعيدا عن عالمنا الأرضي إلى السماء ، حيث تشبه أشعة الضوء المنبعثة من المسيح الومضات الضوئية التي تخترق الكنيسة من الخارج، والمشهد غارق في لون ذهبي يرمز إلى التنوير الروحاني والظلال تتخذ نماذج خطية حتى تتجنب أي خداع بصري للوجوه والشخصيات.(٣) شكل(١٢).

ومن المظاهر التكوينية التي ارتبطت بالمفهوم العقائدي حول النور الإلهي الذي مكانه السماء وظهرت في التصوير ألجداري المسيحي مع أواخر القرن التاسع تصميم بيزنطي بوجود المسيح بانتوكريتور يتوسط القبة وحول رأسه هالة النور على أرضيه القبة المذهبة، تتجه إليه عيون المصلين. شكل (١٣)

---

(1) David G.Wilkins; Art past,Art present,Bernard Schultz and Katteryn M.Limduff,Harry N Abroms, Inc,new york,1987,p.173.

(2) Carlo Bertelli (general editor): the art of mosaic,p.107

(3) Carlo Bertelli (general editor): Abid , p.108.

هذا المفهوم ألبنائي المتكامل بين العمارة والرسوم الجدارية وارتباطاهما بالنور الإلهي الذي يسكن السماء تطور مع بناء الكاتدرائيات ذات العقود المدببة والمتعامدة في العصر القوطي، الذي أخذت معه الكاتدرائيات القوطية تدفع العين لأعلى وكأنها تسيطر على وجدان المشاهد فتدفعه إلى عنان السماء، في الاتجاه إلى الآفاق العليا لتشرف على عالم اللانهاية بارتفعاتها الشاهقة التي تعانق السماء وكأنها تخترقها، ( وبدلاً من أن تفسح المجال للمنافذ الخارجية، مالت إلى إغلاقها والى التحكم في الضوء المستمد من أشعة الشمس ليدخل بحساب من خلال النوافذ الزجاجية الملونة، لأن العالم الباطني والتأمل قد أصبح هو غاية الإنسان لتصوراته في الألوهية).[1] وهو ما أفسح المجال أمام المصور ألجداري بوجود مساحات فراغية شاسعة، غطاها بمختلف الألوان والتشكيلات التصويرية بالزجاج الملون المعشق بالرصاص، واعتماده على التظليل بالمينا السوداء لأحداث تباينات لونيه للظل والنور لإضفاء التجسيم لعناصر التكوين، التي شَكّلتْ وتَشَكلت بالضوء النافذ إلى المكان. شكل(١٤).

ومع ولوج عصر النهضة Renaissance وتبلور الاتجاهات الفكرية التي سبقت القرن السادس عشر وكان لها أثرها في هذا البعث الجديد للروح الكلاسيكية*[٢] . و مفهوم بعث الروح الكلاسيكية القديمة قد يعني للاعتقاد بان تلك الحقبة كانت مناهضة للدين ولا تبالي بالعقيدة، فما أكثر ما قيل من أن النهضة كانت تعني صبغ الحياة بالصبغة الدنيوية على النقيض من النظرة التي كانت سائدة خلال العصور الوسطى، ولكن على العكس من ذلك، فلقد كان الحافز الديني لا يزال قوة كامنة ،

---

* كان للحركة الفكرية التي سبقت القرن السادس عشر أثرها في التمهيد له ، وهي تلك الملامح والأفكار التي انطوت على خليط هائل وغريب من النزعات المتعارضة والمتصارعة، حينما نشأت الحركة الفكرية الجريئة التي تمخض عنها " المذهب الإنساني " الذي إليه الارتفاع بمستوى العقل عن طريق إعلاء شأن الماضي الكلاسيكي وبعثه من جديد دون الاقتصار على محاكاته فحسب ، ومن هنا انحصرت الملامح الفكرية السائدة خلال القرن الخامس عشر في مدلولات ثلاثة أساسية ، هي النزعة الإنسانية الكلاسيكية والمذهب الطبيعي العلمي والنزعة الفردية ، ولم تكن هذه المفاهيم بمعانيها الواسعة بالأمر الطارىء على هذا القرن ، فقد تجلى المذهب الإنساني في تعاليم القديس فرنسيس منذ القرنين الثالث عشر والرابع عشر ، على حين شاعت النزعة الطبيعية العلمية في أواخر الحقبة القوطية ، تشاركها النزعة الفردية التي لم يتخل عنها المجتمع الإنساني في أي عصر من العصور.

(1) د. أميرة حلمي مطر : فلسفة الجمال (أعلامها ومذاهبها)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢، ص١٥٩.

(٢) ثروت عكاشة : موسوعة تاريخ الفن (العين تسمع والأذن ترى ) فنون عصر النهضة ، الرينسانس ، الجزء التاسع ، دار السويدي للنشر والتوزيع والإعلان ، أبو ظبي ، طبعة ثانية ، ١٩٩٧، ص٢٠٢ .

والتي تجلت على أكثر وجوهها في أعمال مايكل أنجلو Michael Angelo عاشق تصوير الجسد العاري ، والذي احتشد بالعديد من أشكاله في سقف كنيسة سستينا الفاتيكان Sistina Chapel (١٥٠٨-١٥١٢)، حيث أحس بالسمات الجليلة التي تقوي الأيمان وتصعد به لعنان السماء ، فعشقه للجمال الجسدي ، كما هو عند أفلاطون، هو انعكاس لمثال الحب الروحي المطلق الأبدي الذي يسمو بالعاشق من الحب الجسدي إلى الحب الروحي ، والى حب الجمال المثالي الذي هو جزء من القداسة والخير ، فجاءت إنجازاته الفنية فلسفية كما هي جمالية، وثنية كما هي متدينة وأفلاطونية كما هي مسيحية [1] . شكل (١٥)

وقد تبلور هذا الاتجاه الروحي للارتقاء والسمو بالجسد البشري في تصوير أسقف وقباب الباروك و الروكوكو ، حيث شهدت مهارة بالغة في سيطرة المصور ألجداري على لغة التعبير التصويري الإيهامي عن النور الإلهي الذي تندفع إليه جميع الأشكال والأشخاص في قوة وسيطرة بالغة على ربوع المكان، تذوب في سبيلها الفواصل بين الرسوم المصورة والعمارة الحقيقية، بأسلوب يعتمد على الخداع البصري لاستخدام المنظور الوهمي لتحقيق العمق الفراغي، مثلما حققه الفنان أندري ديل بوتسو Anderea del Pozzo في لوحته " القديس ايناثيوس محمول إلى السماء " (١٦٩١-١٦٩٤) حيث تمتد القبة العظيمة فوق صحن الكنيسة في ترجمة رائعة وبارعة لمنظر السماء الساحر المضيء الذي تتجه معه العين لأعلى بقوة تهيمن على الحيز المعماري، من خلال دوامة صور الشخصيات في موجات من الحركة المتجهة إلى أعلى، التي تصل بالقديس نهائيا تجاه النقطة المختفية " مكان الإله " في السماء خلف السحب. شكل (١٦).

هذا العالم الباطني والسمو الروحي الذي سعت إليه الأساليب التعبيرية المختلفة للمصورين الجداريين في الغرب، والتي تباينت في أساليبها الفكرية والعقائدية وبلغت درجات حسية عالية في بعض الحقبات، أتخذ مفهوم أدائي فلسفي آخر في تصوير أسطح العمارة الإسلامية، تتفق مع روح التصوير الإسلامي من بُعد عن تصوير الطبيعة تصويرا حرفيا واتجاهه إلى التجريد. فهناك نوعاً من الخيال السامي الذي يقترب من الإلهام الإلهي وهو الذي عرفة الصوفية الذين أشادوا بقوة المخيلة، التي تعد من القوى الباطنية في خدمة العقل لأنها توجه السلوك والقوى النزوعية، داعين إلى الرجوع للذوق والحدس والاعتماد على الخيال الخلاق لأنه قوة لا حد لها تتجاوز العقل.[2]

فنجد القرآن الكريم يصف الشمس والقمر على أنهما مصدر النور والضوء، وعناصر الطبيعة الأخرى بأنها "آيات" تدلل على ربوبية الله تعالى، وقد أقرن الله سبحانه وتعالى أسمه العظيم "بالنور" الذي ليس كمثله شيء، فهو صفه ألهيه

---

(١) ثروت عكاشة : المرجع السابق ، ص ٢٩٥.

(٢) د. أميرة حلمي مطر : فلسفة الجمال (أعلامها ومذاهبها)، ص١٥٩.

اختصها الله سبحانه وتعالى ذاته العلياء، وحبانا منها بشعاع ضوئي ينير لنا الحياة الدنيا، لتسطع به حقيقة الأشياء فقال عز من قائل:

﴿٣٣﴾ وَلَقَدْ أَنزَلْنَا إِلَيْكُمْ آيَاتٍ مُّبَيِّنَاتٍ وَمَثَلًا مِّنَ الَّذِينَ خَلَوْا
مِن قَبْلِكُمْ وَمَوْعِظَةً لِّلْمُتَّقِينَ ﴿٣٤﴾ ۞ اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ
وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ
الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِن شَجَرَةٍ مُّبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ
لَّا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ
نُّورٌ عَلَىٰ نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَن يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ
لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ ﴿٣٥﴾ فِي بُيُوتٍ أَذِنَ اللَّهُ أَن تُرْفَعَ
وَيُذْكَرَ فِيهَا اسْمُهُ يُسَبِّحُ لَهُ فِيهَا بِالْغُدُوِّ وَالْآصَالِ ﴿٣٦﴾

" سورة النور" .

وقد عظم الله تعالى موضع الشمس وقدمها على القمر في جميع المواضع التي ذكرا فيها مجتمعين، كما وضع فاصلا بين الليل وبزوغ القمر، وبين النهار وشروق الشمس، فقدم الليل على النهار، والظلمات على النور، ويرجع ذلك إلى أن "الليل عدم ومثله الظلمات، وأن النهار وجود ومثله النور، والعدم سابق على الوجود، دون شك "، كما في قوله تعالى: "وجعل الظلمات والنور".(١)

وهكذا جاء تعبير الفنانين عن عالمهم الباطن وتجاربهم الذاتية بواسطة الرموز وتجريد المحسوسات، انطلاقا من أن الجمال الفني يتمثل في كل ما يوحى بالحقيقة الروحية، (كما يقول الفيلسوف والمؤرخ الألماني " فدنج " في كتابه عن فلسفة الدين: أن أساس الشعور الديني يرجع إلى الاعتقاد أو الرغبة في الاحتفاظ بالقيمة، فنحن في الدين نحتفظ بالقيمة للمستقبل، أما في خبرة الإحساس الجمالي والفني فنحن ندرك القيمة على أنها حاضرة ومباشرة، فكل ما يبدعه الصوفي من تعبير يكون أداة للعالم الأسمى وليس غاية في حد ذاته في حين يكون الإبداع الفني أو الخبرة الفنية غاية الفنان ومقصده الذي يسعى إليه لذاته)(٢).

فكان الرقش الهندسي يسعى إلى التعبير عن النور من خلال الحركة الوميضية، ولقد جعلت جامات الرقش نجوما سداسية أو ثمانية مع مضاعفاتها تعبيراً عن مصدر الضوء.(٣) تمتد زخارفها المتقاطعة والمتداخلة لتملأ جنبات القباب والعقود والجدران في منظومات لونية تتكامل وتتصاعد نحو مركز القبة، يؤدى اللون فيها وظيفة الضوء لتمتعه بدرجه عالية من النقاء، خاصة اللون الذهبي فهو لون يقوم بإشاعة الإحساس بالنور ويبدد الإحساس بثقل مادة الموضوعات

---

(١) جلال جميل محمد : مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي ، ص٤٧ .

(٢) د. أميرة حلمي مطر : فلسفة الجمال (أعلامها ومذاهبها)، ص١١٢.

(٣) د . عفيف البهنسي : الجماليات الإسلامية في الفن الحديث، دار الكتاب العربي، القاهرة، طبعة أولى، ١٩٩٨، ص ٢٠ .

المصورة، ولبريقه شأن في أن يخرج الإنسان من العالم الواقعي ويدفعه إلى السماء، وكأنها النور الإلهي يتوهج في كبد السماء لينير أرض العابدين في رحاب الله . شكل (١٧)

كما أستطاع المصور الإسلامي أن يضيف القيمة الجمالية للضوء الطبيعي من خلال تشكيلات الزجاج المعشق المؤلف بالجبس في منظومة ووحدة بين فن التصوير ألجداري وأذابته في العمارة الإسلامية، فتكون تركيبة واحدة تكسب الحالة الروحانية جمالاً إبداعيا وعكس التأثيرات الخلابة لانسياب الضوء وترشيحه بشكل جمالي، متحكماً في شدة الضوء والتلطيف من حدته بتكرار وحدات العمل الزخرفية التي تخلق حركة دائبة لا نهاية لها، يلعب الشكل فيها تارة كأرضية وبالعكس، محققاً قيمة جمالية تعكس التأثير المطلوب إبداعه قلوب المصلين في تذويب المادة وتساميها، ينعكس مظهرها الجمالي من تنوع الملامس وثراء الدرجات اللونية. شكل(١٨)

اعتماداً على الإيضاحات التطورية - سالفة الذكر – لا يمكن عزل لغة التعبير الفني عن السياق الثقافي الذي تشأ فيه هذا العمل وترعرع وتطور ضمنه، مع أمكانية وجود نوع من التشابه بين قصد وقصد، وبين معنى ومعنى، وبين شكل وشكل، مع وجود الخصوصية والمنهجية الفكرية والعقائدية في كثير من أوجه التعبير، ألا أنها تشترك في الأثر الذي يتركه صراع النور (الضوء) مع المحيط وأثرة في خلق التباينات التي من شأنها أن تؤكد المعنى وتوضحه بوجود الظلمة، يكون الضوء هو الوجه الناصع منها ماديا ومعنويا.

فالضوء يمتلك كتلة من خلال المكان الذي يحدده بلون أو شكل أو ملمس أو ظلال.....، ويتحول إلى وجود بدلالتها ومعانيها، مما يترك أثره النفسي والفكري في المشاهد بوجود مكوناته التعبيرية التي صاغها الفنان المبدع لها بالوسيلة والموضوع. فالمادة لا ترتبط بالعمل الفني فحسب بل تخترقه وتشكله بصورته - ألا وهي الضوء - فكل منهما يعتمد ويؤثر على الأخر، فلولا الصورة لما كانت المادة على ما هي عليه، ولا يفهم عنصر معين في العمل الفني كالشكل أو التعبير وكأن له وجود بمعزل عن العمل، فالعمل ليس مجرد مجموعة من العناصر الملونة وإنما هو مجموعة من العناصر التي تتفاعل معا فتخلق وجود .

ونجد هذا المعنى يتردد صداه عند فناني العصر الحديث، ولكن برؤية فلسفية معاصرة انتقلت من التركيز على وصف الجوهر إلى رد الأشياء كلها إلى مجموعة الأحاسيس التي تصل الإنسان من الخارج، فيتفاعل وجدانيا وفكريا معها. وأصبحت غاية النزعات الفنية الحديثة في الانطباعية والتعبيرية والسريالية والرمزية هي التأثير السيكولوجي في المشاهد بالألوان والأشكال والأصوات.... حيث يواكب تغير الضوء تغيراً متتالياً في اللون والظلال والأشكال التي يرميها تغلغل الضوء إلى المكان من خلال الأسطح الملونة النافذة للضوء أو من خلال انكسار الضوء وانعكاسه على الأسطح المعمارية المصمتة.

فنرى في أحدى الأسواق التجارية الأوربية المعاصرة، بمبنى سان ريدج للتسوق بجالجاري Galgary– ألبيرتا ١٩٨١، نموذجا للأداء ألتوظيفي الحركي

للضوء وعلاقته بالعمل المصنوع من الصلب والزجاج الملون، والذي يكمن في وضع مركزي من السقف الذي يغطي المبنى من أعلى، ويرتكز على المحور الرأسي ويتحرك على هذا المحور كل ٤٥ دقيقة مع حركة الشمس التي تقدم مشهدا متغيرا دائما من الألوان والظلال التي تسقط على الجوانب الداخلية للمبنى وتبدو مختلفة تبعا إلى زوايا الرؤية(1). شكل(١٩)

فتحول المحسوس في الفن إلى روحاني والروح من جهة أخرى تتمثل في شكل حسي يشارك في الفكرة، وهذا الجانب الفكري فيه يتمثل في موجود معين، فيقول "هيجل ": (أن الجمال تجلى الفكرة بطريقة حسية)(٢) ، والجانب الحسي في الفن يتمثل في شكل يخاطب العقل وأكثر الحواس قابليه للتعقل هما البصر والسمع.

فيقول الفنان المعماري أنطونيو جاودي Antonio Gaudi: " أن أشكال الفن شيقة ومثيرة بسبب شكلها، وكإطار لتلاعب الضوء عليها، وأي شكل جميل قد يبدو مختلفا وحتى تعبير أجزائه قد تتباين نتيجة تسليط الضوء عليه، وهذا يوضح أهمية الإضاءة في التأثير الجمالي لكل أعمال الفن التشكيلي." (٣)

وفى إطار هذه الرؤية الحديثة والفكر المعاصر تظهر التفسيرات العلمية والفنية للضوء متراكبة، يتوجب معها إلمام المصور الجدارى بالجوانب العلمية لأراء الفيزيائيين الذين قدموا النظريات المجردة للخصائص والأبعاد الطبيعية للضوء، والنفسانيين الذين قدموا المعلومات عن استجابة الإحساس البصري للألوان ومدى ارتباطها العضوي بالضوء الظاهري، وأثرها في نفس المتلقي.

فيجمع المصور الجدارى المعاصر للاتجاهات الفنية الحديثة كل هذه الآراء في بوتقة واحدة، وينطلق منها لتطوير التنويعات التعبيرية والرمزية التي سيملؤها بالأهداف الجمالية في صياغة الضوء - ظاهريا وضمنيا - ومدى ما يشكله ذلك من تأثير على التوظيف الأمثل للخامات والتقنيات المقترنة بتصوير الأسطح المعمارية، وما تتكشف عنه من قيم منهجية معاصرة وأبعاد تكوينية تتأثر في مضمون صياغتها بالخصائص والأبعاد الطبيعية لهيئة الضوء.

(1)Andrew Moir: Architectural glass, Aguid for design professionals,whitney of design an imprint of waston, Gupstill publications,new york,1989,p.90.

(٢) د. أميرة حلمي مطر : فلسفة الجمال (أعلامها ومذاهبها)،ص١٤٨.

(3) Cesar Mortinell : Gaudi , his life, his work ,Translated by Judith Rohner, published by Golegio official de Arquitos de Cataluna ,1967,p. 14.

## ▪ الخصائص والأبعاد الطبيعية للضوء:

### • ماهية الضوء في ظل النظريات العلمية:

لقد كان السؤال حول ماهية الضوء وكيف نرى؟ نقطة خلاف أثارت جدلاً كبيراً بين علماء الطبيعة على مر القرون، جعلتهم يتوصلون إلى العديد من النظريات لتفسير هذه الظاهرة الطبيعية التي كان لها أجلَّ الأثر على حياتنا البشرية.

وللمادة مستويان في أدائها ، المستوى الأول هو ملاحظة الظواهر والروابط والعمليات المنفصلة وانتقاءها ومقارنتها وتحليلها وتركيبها الذهنيان بكل أنواع التجارب، وتجريد الصفات وتكوين المفاهيم والقيم ، وتوطيد القوانين التجريبية ووضع الفروض وخلق النموذج. أما المستوى الثاني فهو مجمل المفاهيم والأحكام التي تشير إلى عدد كبير من الموضوعات التي تتحد في كلٍ واحد بمساعدة مبادئ منطقية محددة.

وعلى ضوء ذلك يمكن أن ترد تعريفات"الضوء" باعتباره مادة في المستوى الأول بأنه:

(الطاقة الكهرومغناطيسية المشعة في سلسلة الطول ألموجي التي تحتوى على الأشعة تحت الحمراء والأشعة المرئية والأشعة فوق البنفسجية وأشعة X وينتقل في الفراغ بسرعة تصل إلى ٨٦ ألف ميل/ ثانية. وعرفه ابن الهيثم بأنه (شيء مادي ينعكس عن الأجسام المصقولة)، ويعرفه في مكان آخر بأنه (حرارة نارية تنبعث من الأجسام المضيئة بذواتها كالشمس أو النار أو الجسم المتوهج، وأنه إذا أشرق على جسم أسخنه). [١]

أما الإغريق فقد عرفوه بأنه: (كل ما تراه العين وهو سبب حاسة الرؤية أو البصر)، أو كما عرفه "باشلار" بأنه: (كل ما يضيء يرى)، أو كما عرفه "ديكارت" بأنه: (طاقة إشعاعية تقيم بالنسبة لقدرتها على إثارة الحواس البصرية)، أو أنه شيء ما يجعل الرؤية ممكنة). أو يأتي تعريفه على أنه (الإحساس الذي يعلن من ناتج حافز في ممرات الرؤية) أنه (الرؤية المفتوحة).

أما على ضوء المستوى الثاني[٢]، فيعرف بأنه رأسمال الشخص من معلومات أو أفكار) ويعرفه "ديكارت" قائلاً بأنه: (النور الطبيعي، هو اسم العقل) أو كما يرد في المفاهيم الروحية بأنه: (الإنارة الروحية التي تنسب إلى الإله)، أنه (الضوء الذي يشرق في الظلام، ولا يمكن أن يتغلب عليه، ويعطي جوهر الضوء - أي مادته - بريقاً مضيئاً من أجل تأثير ما).

هذا التأثير تسطع بنوره معاني الأشياء بقدرة الضوء على النفاذ لإخراج معانيها وعكس ما في داخلها إلى الخارج عبر سفره في الفضاء، في مساراته الضوئية التي تسقط بأبعادها على الأشياء عند اصطدامه بها فيميزها للعين البشرية.

---

(١) جلال جميل محمد: مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي، ص٢٥.

(٢) جلال جميل محمد: المرجع السابق، ص ٢٦.

وقد كانت تلك المسارات الضوئية وكيف هي تخلق عادة، من الظواهر التي حيرت الكثير من العلماء قديماً، حتى استطاعوا مع التقدم العلمي والبحث الدائم حول تفسير الظواهر الطبيعية للتوصل إلى تفسير الرؤية وكيف يؤثر الضوء عضوياً – كماً وكيفاً – على مدى إدراكنا للمحطيات، وخاصة بالتأثير المتبادل بين الضوء واللون الظاهر في المحيطات ومدى تأثر ذلك على إدراك المتلقي فسيولوجيا وسيكولوجيا باختلاف مسارات الضوء أبعادة الطبيعية.

**• طبيعة الضوء:**

حتى نتفهم طبيعة الضوء وكيف تتولد تلك الطاقة المشعة، نرجع إلى أصل المادة وهي الذرة Atone التي تتكون من نواة مركزية Nucleusموجبه الشحنة، تدور حولها في مدارات Orbitalإلكترون electron أو أكثر يحمل شحنة سالبه، تلك الالكترونات تتبع قوانين طبيعية تسمح لها بالدوران حول النواة بحيث يكون لكل إلكترون مداراً خاصاً به، وتختلف طاقة الإلكترون التي تتمثل في مقدرته على بذلك شغل تبعاً لبعد مداره عن النواة أو قربه منها[1].

والمادة يمكن أن تحتوى على سحب من الالكترونات الحرة الغير مرتبطة بأي ذرة، والتي تتحرك حول الذرة في سرعة هائلة وأحيانا تصطدم بها، فإذا سخنت المادة تنشط الذرة وتتحرك الالكترونات الحرة بسرعة، فتصطدم الالكترونات المدارية وتقفز من مداراتها إلى المدرات الأخرى، فيتولد فائض من الطاقة Energy تخرج على هيئة إشعاعات ألكترومغناطيسية Electromagnetic ذات اهتزازات (ترددات) فتسير في خطوط مستقيمة بجميع الاتجاهات[2] مسافرة عبر الفضاء الخارجي حتى تصل إلينا.

**• نظريات سفر الضوء:**[3]

كانت طبيعة انتقال الأشعة الضوئية عبر الفضاء نقطه خلاف وجدال بين علماء الطبيعة فمنهم من تعامل مع الضوء على أنه ظاهرة موجبه Wave Phenomenon، ومنهم من قال أنه ظاهرة جسيمية Carpuscular والتي تعرف الضوء على أنه جسيمات Particles.

وكان نيوتن Neaten أول من بلور فكرة علمية تقول بأن "الضوء يتكون من عدد لا يحصى من الجسيمات Particles المتناهية في الصغر، والتي يرسلها المصدر الضوئي، هذه الجسيمات ليست جسيمات مادية ولكنها تتكون من الطاقة Energy ويسمى كل جسم بالكوانتا Quanta أو الفوتون Photon.

---

(1)( http://light and optics, source of light@the Franklin institute, part 1.

(2) Abid .

(٣) موسوعة المعرفة: الأرض والكون جغرافيا، الناشر شركة تراد سيكم، شركة مساهمة سويسرية، جنيف ، توزيع الشرقية للمطبوعات ، بيروت، لبنان ، ١٩٨٩ ،ص١٣٠.

وبعبارة أخرى، فأن مصدراً ضوئياً مثل المصباح الكهربائي يسبب عدداً هائلا من الفوتنات، تشع في جميع الاتجاهات وهى متناهية في الصغر وهائلة العدد لذلك يبدو لأعيننا أن الضوء مستمر.

وفى نفس الوقت (قرب نهاية القرن السابع عشر) نشر العالم الهولندي هيجنز Huygens نظريته التي أكد فيها أن الضوء يتكون من اهتزازات تتولد من المصدر الضوئي في وسط لا نهائي المرونة، كثافته أقل من الهواء ويشغل الفضاء، وقد سمي هذا الوسط "الأثير Ether"، ونظرية "هيجنز" هي تماماً (النظرية الموجية) شكل (٢٠ أ، ب).

وفى مدى قرنين تتبعت الدنيا علماء الطبيعة مؤيددين ومعارضين لواحدة أو لأخرى من بين هذه النظريات، ولكن بعد عام ١٨٥٠ أوضحت تجارب بالغة الأهمية والصعوبة الدليل على أن الضوء له طبيعتان، فهو يتكون من موجات وجسيمات، وكل جسيم أو جزئ من الطاقة تتبعه موجه ملازمه تتحكم في حركته.

تلك الموجات تتحرك عبر الفضاء في ترددات متباينة حاملة أبعاداً كيفية ونوعية تتحكم في رؤيتنا للمحيطات، مما يولد الإحساس باللون ورؤية الأشياء وتمييزها عند سقوط بعض هذه الموجات على "شبكية العين"، وهي ظاهرة أثارت دهشة العلماء والمفكرين، وفسروها بمفاهيم متعددة عبر العصور.

- **الخواص الموجية للإشعاع المرئي وامتياز الرؤية:**

ظاهرة الرؤية من أسرار الطبيعة التي يلعب الضوء فيها دوراً وظيفياً هاماً حول كيفيه رؤية الإنسان وإدراك المرئيات، من لون وشكل وحجم وملمس....... ، وقد لاقت تلك الظاهرة محاولات بحثية ودراسات كثيرة في سعى الإنسان لفهم أسرار الخلق ومعجزة الخالق سبحانه وتعالى.

وقد ترآى للأقدمون تفسير تلك الظاهرة بأشكال مختلفة، فظن البعض مثلما فعل الهندوس والرومان أن " رؤية الأشياء هي انتقال حزمة الطاقة من عين الإنسان إلى الأشياء التي ينظر إليها"(١)

ومع التقدم الفكري والبحثي كان العالم العربي الحسن بن الهيثم (٩٦٥م – ١٠٣٩هـ) أول من تعمق في عالم الضوء ووضع نظريته التي أكد فيها أن "الأبصار ينتج عبر ترك أشعة الضوء من الجسم إلى العين والعكس"(٢)

---

* للموجات نقاط عالية وأخرى منخفضة والمسافة بين تلك المستويات العالية والواطئة تقاس بطول الموجه.

(١) د. أشرف علي زكي، د. حسن الكمشوش: هندسة الإضاءة، دار الراتب الجامعية، ١٩٨٦، ص١.

(٢) عفاف علي نداء: سيمفونية العلم، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨، العد ١٠٠، ص ١٢٠.

وتلى ذلك تفسيرات علمية كان مفادها "أن الطاقة الضوئية تنتقل من الأشياء المراد رؤيتها إلى العين عن طريق وسط مرن أطلق عليه (الأثير) وهناك تفسيرات أخرى ترى أن الإشعاع الضوئي ما هو إلا مادة لها كتلة سكون منعدمة تنتشر بسرعة مقدارها z 998 x 10 متر/ ثانية، وتؤثر في العين فتسبب رؤية الأشياء.[١]

تلك الأشعة الضوئية التي تسير عبر الفضاء تصطدم بالأشياء فتكون صور نمطية على شبكية العين لدرجات شدة المداخل المتفاوتة من الإضاءة على الأسطح المتعددة والأشياء الموضوعة والمكونة لتلك الأسطح، مؤثرة ومتأثرة بالخواص الموجية للإشعاع المرئي والذي يعزو إليه اكتشافنا لألوان الأشكال والهيئات، فأينما وجد ضوء وجد لون.

فلكل موجه ضوئية تردد Frequency يتناسب عكسيا مع طولها وكلما قل طول الموجه زاد التردد، وبالعكس يقل التردد كلما زاد طول الموجه – إذ هناك علاقة ثابتة بين سرعة سريان الأشعة الضوئية Velocity وطول الموجة الضوئية Wave length وترددها. Frequency[٢]

والتغير في تردد تلك الموجات يخلق أحساس العين باللون الذي يتراوح مع ازدياد التردد من الأحمر عند أقل تردد مرئي إلى البرتقالي فالأصفر، فالأخضر، فالبنفسجي عند أعلى تردد مرئي، وعند تجميع هذه الألوان بنسبة متساوية تقريباً يبدو الضوء أبيض أو رمادي.[٣]

وكان نيوتن أول من لاحظ أن الضوء الأبيض العادي هو عبارة عن خليط من الألوان وأن الأجسام تظهر ألوان مختلفة لأنها تعكس بعض أطوال موجات الضوء الساقط عليها أكثر من غيرها، فمثلا يبدو شيء ما انه أصفر لأنه له خاصية امتصاص الأزرق والنيلي والبنفسجي، بينما يعكس إشعاعات تحتوى على الأصفر في الوسط البرتقالي وبعض الأحمر في طرف والأخضر في الطرف الآخر، ويعطى هذا الخليط من الإشعاعات لأعيننا الإحساس باللون الأصفر، حيث أن أعلى تردد لتلك الموجة الإشعاعية يقع في الأصفر.[٤]

أما الشيء الذي يبدو لنا أسود فهو يمتص كل الضوء ولا يعكس لنا شيء وعلى ذلك لا يوجد طول موجه لضوء أسود، ولذلك يقال أن اللون الأسود ليس لونا في حد ذاته، لكنه انعدام الألوان الأخرى أما الشيء الذي يبدو أبيض فله خاصية مضادة لذلك تماماً فهو أبيض لأنه يعكس أطوال الموجات المختلفة بنفس القدر فتمتزج بعضها ببعض لتكون اللون الأبيض.

ونشير هنا إلى أن عملية الاستقبال البصري للألوان تتطلب مهارة وقدرة بصرية تتفاوت فسيولوجيا وذهنيا بين الأشخاص وقد فسر العلماء ذلك أنه "توجد في

---

(١) د. أشرف على زكي، د. حسن الكمشوش:. هندسة الإضاءة، ص ٦.

(٢) عبد الفتاح رياض: التكوين فى الفنون التشكيلية، دراسة سيكولوجية الرؤية ودورها فى إثارة الأحاسيس الجمالية، دار النهضة العربية، الطبعة الثالثة، ص ٣٢٠.

(٣) د. أشرف على زكي، د. حسن الكمشوش:. هندسة الإضاءة، ص٨.

(٤) المرجع السابق : ص٩.

عين الإنسان نوعان من الخلايا في حفيرة الشبكية بالعين Fovea Centralis وهذان النوعان هما: الخلايا العصوية Rods، والخلايا المخروطية Cones"، وتستخدم الأولى في حين يكون المستوى الإضائي منخفضاً، وهي خلايا غير حساسة الألوان لذلك يتعذر علينا إدراك الألوان في الظلام، وتعرف هذه الحالة من الرؤية في مجال ضوئي ضعيف باسم "البصر العصوي" Rodvisions. أما النوع الثاني من الخلايا فهي التي يرجع إليها الفضل في الإحساس بالألوان حينما يكون المستوى الضوئي مرتفعاً High Brightness Level كالرؤية في ضوء قوى مثل ضوء الشمس، فتعمل الخلايا المخروطية على الرؤية وتعرف هذه الحالة باسم البصر المخروطي Cone vision.(١)

ويترتب على اختلاف خصائص ووظيفة كل من هذين النوعين من الخلايا أن يختلف نصوع اللون بين حالتي الرؤية، والتي تؤثر بشكل مباشر على حساسية العين لمختلفة الأطوال الموجية التي تعطى الإحساس بالألوان المختلفة، وكذا الإحساس بالتأثير اللوني لوحدات الإضاءة الصناعية على الأسطح المختلفة.

فالعين تكون أكثر حساسية للإشعاع الذي يعطى الإحساس باللون الأخضر المصفر Yellow – Green وهذا يوضح لنا السبب في الاخضرار الذي يوجد في الإضاءة الصناعية ذات الكفاءة العالية (كما في الأنواع الأولى من الإضاءة الفللورية)، أو في اصفرار الضوء المنبعث من لمبات الصوديوم، أما المصادر المتوهجة فتعطى لونا أبيض يميل إلى الاحمرار أو البرتقالي في حالة انخفاض درجة الحرارة، بينما يميل إلى الأزرق إذا كانت درجة الحرارة عالية. أما اللمبات الفللورية فينبعث منها ضوءاً أبيض أو قريبا منه مماثلاً لضوء النهار.(٢)

هذا التغير الظاهري في لون الإضاءة من شأنه أن يؤثر على الجهاز البصري للإنسان ويؤثر بالتالي على إمكانية اكتشافه لخواص المرئيات بألوانها وأشكالها، والذي من شأنه أن يغير بشكل أو بأخر من ألوان المسطحات وطبيعتها كنتيجة لتغير الترددات التموجية للضوء كما وكيفاً.

هذا ما يدفع بالمصورين الجداريين لاكتشاف القيمة التي تلعبها تلك الخواص في إمكانية إحداث العديد من التأثيرات البصرية واللونية بالأسطح المعمارية المصورة، وإنتاجه عدد لا نهائي من التناغمات والتباينات اللونية والظلال، سواء بتلك التباينات الضوئية الضمنية التي تحملها الرسوم المصورة أو مدى تأثر السطح المصور بالشكل الظاهري للضوء وألوانه ـ طبيعيا كان أم صناعياً ـ، وهو مبحث هام حول مدى تأثير الدور الوظيفي لطبيعة الضوء كعنصر من عناصر التكوين والتصميم لتصوير المسطحات المعمارية المعاصرة،

واكتشاف ما قد يتركه ذلك من أثر بصري ونفسي لدى المشاهد، وما يكسبه من ثراء بصري للمسطح المصور، فالصورة التي تعيش بواسطة الآثار البصرية

---

(١) عبد الفتاح رياض: التكوين في الفنون التشكيلية ، ص ٣٢٤.

(٢) روبرت جيلام سكوت : أسس التصميم، ترجمة د. عبد الباقي محمد إبراهيم، د. محمد محمود يوسف، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٨٠، ص ١٤٥.

التي توجه جوهرياً في العين والعقل من المشاهد وليس فقط على الحائط فهي تكتمل ذاتيا عند النظر إليها.

## هيئة الضوء الظاهري في الفراغ:

الضوء الظاهري في تغيره وحركته على الأسطح يغير من هيئة الأشكال وألوانها وظلالها كنتيجة للتغير الكمي والنوعي لهيئته في الفراغ والذي يحدد باتجاهه وزوايا سقوطه شكل ومساحة مناطق الإضاءة ومدى تألقها اللوني وما يصاحبها من توليد للكثافات الظلية.

وهو دور توظيفي يجب الاعتبار له عند التصميم لتصوير المسطحات المعمارية في الخارج أو الداخل من الحيز المعماري، فيكون المصور ألجداري ملماً بأبعاد ألضوء وبإسقاطاته واتجاهاته ومدى ما يخلفه ذلك من كثافات وألوان تنعكس بدورها على اللغة التعبيرية للألوان والملامس والظلال في البناء التكويني للعمل المصور.وتتجلى هيئة الضوء الظاهري في الفراغ في مظهرين لمصدرين رئيسيين:

**مصدر ضوئي طبيعي**..... لضوء حبانا به الله سبحانه وتعالى، هو ضوء الشمس الذي هو متغير في طبيعته على مدار ساعات النهار، ومن فصل إلى آخر، ومن منطقة إلى أخرى. فهناك مناطق نستطيع أن نقيس الوقت فيها بحركة الشمس وما تحدثه من ظل ونور حيث يبدوان خاليين من أي شائبة، فلا سحب هناك تطمس الشمس وضيائها، وإنما ضوء صارخ يجعل الظل وارفا والضوء نقياً ساطعاً فتعطى قوة ضوء الشمس نوع من الحيوية والسخونة التي تؤثر بشكل مباشر على تناول المصور ألجداري للقيم اللونية في تصوير جدارياته.

فمن الفنانين من قد يلجأ إلى إضفاء نوع من البرودة اللونية على الألوان المستخدمة في التصوير، كمحاولة للتلطيف اللوني في الجو المحيط، فمثلاً بمدينة الإسكندرية عروس البحر المتوسط المصرية، وفى أشد أوقات العام سخونة يشعر المرء بنوع من الإحساس الهادئ البارد المرتبط بروح ونسيم البحر عندما ينظر إلى الجداريات المصورة على الكورنيش، بألوانها المتأثرة بالترديد الإيقاعي للتناغمات الكونية الزرقاء والمنعكسة من لون السماء الصافية وأمواج البحر المتلاطمة، وبما تشيعه من شعور بالراحة والصفاء شكل (٢١).

ومنهم من قد يستفيد من قوة الكثافة اللونية للظلال في تباينها مع الضوء الساطع، فتجئ أعمالهم تحمل مضموناً تباينياً يؤكد المعنى ويزيد المضمون التعبيري. شكل (٢٢).

وفى أماكن أخرى يسودها الجو البارد يكون الضوء الطبيعي فيها ضبابياً، فتميل جميع التباينات إلى التلاشي، وتتقارب جميع العلاقات اللونية ومقدار تدرج اللون وقوة إضاءته، فتسود الألوان المحيطة ميلاً إلى البرودة، وتظهر كما لو كنا ننظر للأشياء على بعد من وراء حجاب سماوي اللون، وهو ما قد يكون له الأثر على أسلوب وأداء الفنان في صياغاته اللونية لتصوير السطح المعماري، فتبدو

الألوان أكثر سخونة وتعتمد على التباينات الواضحة حتى تكون ظاهرة في هذا الغلاف الضبابي.

وقد يختلف الأداء اللوني للمصور ألجداري في البلد الواحد من مدينة إلى أخرى حسب المناخ السائد في كل مدينة، وكذا المناطق الساحلية تختلف الصياغة اللونية للجداريات فيها عن المدن الحضرية الصاخبة عنه في المناطق الريفية أو الصناعية... فنرى في فرنسا جداريات تسودها ألوان تتسم بنوع من الإيقاعات اللونية التي يغلب عليها درجات هادئة، تشير إلى طبيعة البيئة المحيطة. شكل (٢٣)، بينما في مناطق أخرى يغلب على الألوان قيم ساخنة متوهجة تعكس صخب المدينة. شكل (٢٤)

ولا نغفل مع هذا التغيير الآني للضوء الطبيعي وتغير كثافته الضوئية ما بين الإشراق والضبابية، ما يصاحبه من توليد للظلال بإسقاطاتها المختلفة المصاحبة لمناطق الإضاءة، ومدى التغير في تلك الإسقاطات، والتي تؤثر بشكل مباشر على المظهر المرئي للأسطح المصورة بتبايناتها وملامسها، وهى من النقاط البحثية الهامة في مجال دراسة تأثير الضوء على الأسطح المعمارية المصورة، لذا ستتناولها بالتحليل في جزء لاحق من هذا الباب.

أما المظهر الآخر فهو.... **مصدرضوئي صناعي....** لوحدات ضوئية تطورت تكنولوجياً واتخذت أشكالاً وألواناً متعددة في مظهرها منذ اكتشف الإنسان النار، وطور وسائل استخدامها، وأثرت تلك الوحدات بشكل حيوي على هيئة المسطحات المعمارية بأبعادها وألوانها.

وتفهم المصور ألجداري لإمكانيات الإضاءة بالوحدات الصناعية سيعطي القدرة على إبراز عناصر التصميم المختلفة، وان تكون الإضاءة الصناعية عنصراً مكملاً لعناصر التكوين، وهذا يأتي كنتيجة لمراعاة أسس تصميم الإضاءة التي من شأنها أن تخرج لنا حجم وهيئة الإضاءة بالدرجة المطلوبة لتحقق الغرض النفعي الجمالي والوظيفي من استخدامها في التصميم ألجداري كعنصر من عناصر التكوين، بالإضافة إلى ما قد تضيفه الإضاءة الصناعية من تأثيرات لونية على الأسطح بملامسها وأبعادها التي تضفي حسا لونيا مختلفا للأسطح تحت وقع الوحدات الضوئية الصناعية عنه بملامسها وهيئتها تحت وقع الإضاءة الطبيعية أثناء النهار.شكل (٢٥) ، (٢٦)

وكي نُفعِل هذا الدور يجب أن نحدد العوامل التي قد ينشأ عن وجودها أو حدوثها أحاسيس وتأثيرات رفيقة للظلال الناتجة، وتولد كثافات ضوئية تكون لها الأولوية في السيطرة على التكوين، وتسهم في تضخيم تأثيره كعنصر من عناصر التكوين، ويمكن تحديدها في ثلاثة عوامل:

١ - **الاتجاه...** أي اتجاه الوحدات الضوئية وزوايا إسقاطاتها الضوئية ووضعها من سطح العمل.

٢- **الكثافة**.... أي مدى الفيض الضوئي المنبعث من الوحدة الضوئية وطبيعة تصميمها وخاماتها.

٣- **اللون** ... إذ أتاحت التكنولوجيا الحديثة إنتاج العديد من أشكال وأحجام الوحدات الضوئية الملونة، والتي بدورها تؤثر أشعتها على صياغة ألوان وهيئة الأشكال بالمسطحات الجدارية.

- **اتجاه الوحدات الضوئية وزوايا سقوطها:**

يعتمد إطار تخطيط الإضاءة الصناعية للمسطحات المعمارية على أسس لتصميمها مما يحتاج إلى دراسة لاتجاهات توزيع الأشعة الصادرة من وسائل الإضاءة نفسها، والذي يترتب عليه اختلاف من أسلوب لآخر نتيجة لحجم الأشعة الصادرة من هذا التوزيع.

وفي هذا السياق سيبرز لنا أن الإضاءة الصناعية بما تشعه من أشعة لها مصدران، أحداهما – رئيسي – يتمثل في وسيلة الإضاءة نفسها، والآخر – ثانوي – يتوقف على طبيعة السطح العاكس للضوء المسلط عليه، والذي يؤثر بشكل حيوي في إبراز الدور الوظيفي للعلاقات التعبيرية المتبادلة بين الضوء الظاهري والصياغة الضمنية بمدلولاتها التعبيرية والرمزية بالعمل الجدارى.ويمكن تصنيف طرق معالجة الإضاءة إلى ما يلي:

- الإضاءة المباشرة — Direct lighting
- الإضاءة غير المباشرة — Indirect Lighting
- الإضاءة الموزعة — Diffused Lighting

- **الإضاءة المباشرة:**

وهي من أكثر أنواع الإضاءة شدة وأكثرها إحداثا للبريق بالأسطح، لأن مصادر الضوء يتم سقوط أشعتها بطريقة مباشرة على السطح المراد إضاءته، قد يساعد هذا النوع من الإضاءة على أغمار السطح بفيض ضوئي يبرز أهمية المسطح المضاء في الحيز المعماري، إلا انه قد يتسبب في إحداث بعض البقع الضوئية والانعكاسات البراقة على الأسطح، كما أن الوحدة الضوئية ذاتها تكون ظاهرة لعين الرأي.

- **الإضاءة غير المباشرة:**

هي من أكثر أنواع الإضاءة تحقيقا للراحة البصرية والهدوء النفسي، وفى هذا النوع من الإضاءة لا نرى أبدا مصدر الضوء، إذ قد توضع وحدات الضوء بين ثنايا كسرات الجدران التي يستوجب أن تكون بلون أبيض حتى يكون سطحها عاكسا للضوء ولا يقلل من كفاءة النظام، مما ينتج عنه إضاءة هادئة موزعة توزيعا منتظما مريحا للنفس وروحانيا ذو تأثير فني جميل. أما ما يعيب هذا النظام هو تجمع الأتربة والحشرات في تلك التجاويف مما يجعلها في احتياج مستمر للصيانة والنظافة.

- **الإضاءة الموزعة:**

هذه الإضاءة تلغى تركيز الضوء في نقطة ضوئية واحدة وتوزع الأشعة في اتجاهات متعددة المصدر. ويمكن تحقيق ذلك من خلال عمل الغلاف المحيط باللمبة من الزجاج المصنفر أو البلاستيك نصف الشفاف Translucent بدلا من الزجاج الشفاف، واللمبات الفلوريسنتFluorescent lamps مثال جيد لوحدات الضوء الموزع.

كذا يمكن أن يشتت الضوء بواسطة كاسرات من الكريستال في اتجاهات مختلفة توضع على مسافات من وحدات الإضاءة تتناسب مع حجم الوحدات وبعدها من المسطح ذاته، حتى تتيح تشتيت أمثل للضوء على المسطح، فوضع مصدر الضوء ملاصق لموضوع العمل يمكن أن ينشأ عنه تأثير يعوق عملية الرؤية ويكسب السطح صفات سيئة من التوهج ونقاط من البراقية في بعض الأماكن من التصميم تؤثر على المظهر المرئي للمسطح المصور.

ومن النقاط المؤثرة أيضا لاستخدام الوحدات الضوئية تأثير اتجاه الوحدة الضوئية ذاتها على رؤية مسطح العمل وأسلوب إضاءته، وتتمثل أساليب توزيع الإضاءة في:

- التوزيع إلى أسفل (مركز).
- التوزيع إلى أسفل (منتشر).
- التوزيع إلى أعلى (مركز).
- التوزيع في جميع الاتجاهات (مركز).
- التوزيع في جميع الاتجاهات (منتشر).

- **التوزيع إلى أسفل (مركز):**

هذا النوع من الإضاءة تكون وحداته مثبتة في أعلى الجدار أو في السقف، ويكون الضوء موجه عموديا إلى الأرض حيث يسلط على مساحات أو موضوعات معينة، فتظهر في هذه الحالة مضاءة بتركيز شديد.

كما أنه في هذه الحالة تنال هذه المساحات المعينة والموضوعات المطلوب إضاءتها النصيب الأكبر من الضوء مما يعطيها الفرصة للظهور مع قلة التركيز على ما يجاورها نظرا لأن كمية الإضاءة الساقطة عليها ساعدت على وضوحها، فمن مميزات هذا النوع من الإضاءة أنه يساعد على زيادة إيضاح تفاصيل الموضوعات المطلوب إضاءتها.

**○ التوزيع إلى أسفل منتشر:**

ووسيلة انتشار الإضاءة هنا من المصباح تكون عن طريق عواكس داخلية ومناشير موجودة في نفس المصباح تعمل على توزيع ونشر الإضاءة الخارجة من المصباح والساقطة إلى أسفل، إلى جانب أن نفس غطاء المصباح مصنوع من البلاستيك أو الزجاج المنشوري الذي يساعد على توزيع الإضاءة وتوصيلها إلى السطح المراد إضاءته.

وتعمل وحدات الإضاءة من هذا النوع من المصابيح على نشر الضوء في زوايا متسعة مما يقلل من فرصة تركيز الضوء وشده لمعانة على الأسطح، ويغمر السطح بضوء ساطع متساو في الكثافة والفيض على كافة أجزاء السطح بلا تركيز على جزء من التصميم دون الآخر. وترى إحدى تلك النماذج الضوئية على جدارية "نجيب محفوظ " المصورة على الجدار أسفل كوبري أكتوبر بمنطقة العجوزة، بالقاهرة.شكل (٢٧)

**○ التوزيع إلى أعلى:**

ويتم هذا عن طريق وضع الوحدات الضوئية مثبتة في الأسفل واتجاه الأشعة الضوئية إلى أعلى، وهذه الوحدات يركب فيها حواجز ومرشحات من شأنها أن تعمل على إزالة التحديد الناشئ من تركيز الشعاع الضوئي، فتظهر كمية الإضاءة الخارجة منهم وكأنها من مصدر واحد دون فوارق بينها.

وتظهر فائدة هذا النوع من الإضاءة في أنها تخفف من حدة التضاد بين الظلمة والضوء، كما أنه يضيف متعة في الرؤية وتنوع في شدة الاستضاءة. وبالرغم من هذا فإنه يمكن عن طريق هذا النوع من الإضاءة إضاءة المسطح بأكمله دون أن يظهر فيه أي تحديد أو فواصل بين الأشعة الضوئية المسلطة عليه، وذلك عن طريق أن يكون مصدر الضوء بعيد مسافة كافية، والتي يعمل تداخل أشعتها مع بعضها على إذابة أي تحديدات لشدة الاستضاءة المنعكسة على السطح.

وعند استخدام هذا النوع من الوحدات الضوئية في إضاءة الجداريات المصورة، فأنها تغمر مساحات شاسعة من الجدار بالضوء، فيتجلى بفضلها كافة عناصر البناء التكويني للعمل، ونجد نموذجا لاستخدام هذا الأسلوب الإضائي في إنارة الجداريات المصورة أسفل كوبري الطريق الدائري للفنان

محمد شاكر، والتي ينبعث منها إضاءة فيضية ذات كثافة عالية موزعة إلى أعلى بشكل منتشر، فيسود المكان إضاءة عالية تنير كافة عناصر المسطحات المصورة، ولا يتولد عن وجودها ظلال كثيفة تؤثر على رؤية الألوان والأشكال المصورة على الأعمدة أو السقف، والوحدات الضوئية ذاتها مدفونة في الأرض ومن النوع الذي يتحمل الضغط الشديد، مما يجعلها لا تبدو لعين الرأي وإنما يغمر ضوئها المكان مع عدم تأثيرها على الراءي. شكل (٢٨)

○ **توزيع في جميع الاتجاهات:**

ويحدث هذا باستخدام وحدات ضوئية متعددة تعمل على نشر الضوء إلى أعلى وإلى أسفل، وعادة تكون الوحدات الضوئية من هذا النوع مفتوحة من أعلى ولها إطار من البلاستيك يعمل على توزيع الضوء في جميع الاتجاهات في وقت ودرجة واحدة إلى الجدران وأيضا إلى الأرض، والتي يمكن معها استغلال أرضية المكان في إضفاء بعض اللمسات التصويرية المكملة للجداريات التي تحملها الحوائط، أو تكون هي في حد ذاتها عملا تصويريا تساعد الوحدات الضوئية على إبراز جماله وبهائه.

كذلك فإن الانعكاس المتبادل للضوء في المكان الناشئ من هذا النظام يقوى من الأشعة المنتشرة إلى الأرضية مما يقلل من التباين في شدة الإستضاءة وعدم إتاحة الفرصة لظهور ظلال، مما يخلق إضاءة عامة ومتجانسة في المكان.

■ **الفيض الضوئي واللوني لوحدات الإضاءة الصناعية:**

يدخل الفيض الضوئي ومدى كثافة الوحدة الضوئية في اعتماد مصمم الإضاءة على التوظيف التعبيري الذي يريد أن يبلغه المصور ألجداري، وما يرغب في توليده من أحاسيس رفيقة للألوان والظلال والتباينات التي يكون لها أولوية السيطرة على التكوين، وتسهم في تضخيم الأثر البصري للعمل.

ويؤثر في مدى الفيض الضوئي شكل الوحدة الضوئية وتصميمها وكفاءتها الضوئية والأساليب التكنيكية الحديثة أتاحت الفرصة لإنتاج وحدات ضوئية مبتكرة في أشكالها، متناسبة مع وظائفها وعلى جانب كبير من الذوق الفني، والتي تعتمد على دراسة لكيفية تشكيل وحدات الإضاءة لتنسجم في شكلها مع البناء المعماري للمسطح المصور.

واللون في الضوء الصناعي هام حيث يؤثر في مدى وضوح ألوان الخامات المصور بها المسطح المعماري، والتي تعد بمثابة عاكسات لهذا التأثير الضوئي واللوني الذي نود رؤيته في التصميم، علاوة على أنه يمكن إدخالها وتوظيفها في التصميم اللوني للمسطح ألجداري كعنصر مكمل لعناصر التصميم، كما أن لون الوحدة الضوئية يمكن أن يؤثر على ألوان التصوير ألجداري بخاماته المختلفة،

فتبدو الألوان تحت وقع الضوء الطبيعي أثناء النهار مغايرة عنها إذا ما شاهدناها ليلا .شكل (٢٩)(أ،ب)

كذلك دراسة أي المواد ستصنع منها الوحدات الضوئية حتى تخرج متكاملة في هيئتها جماليا، وفي مدى راحتها للعين وكثافة الضوء المنبعث منها، وتوزيعه الأمثل على السطح وفي المكان بشكل عام، فتكون مؤثرة بشكل إيجابي غير سلبية أو مشوهه للعمل الجداري.

وقد أنتجت التكنولوجيا الحديثة عدد كبير من الوحدات الضوئية التي تباينت في أشكالها وألوانها ومدى الفيض الضوئي المنبعث منها، فنجد اللمبات المتوهجة أو لمبات التنجستن tungesten lamps التي هي أبسط الوحدات الضوئية، (وتعتبر لمبات التنجستن من أولى أشكال الوحدات الضوئية التي تطورت على يد العالم سوان Swan في المملكة المتحدة والعالم أديسون Edison في الولايات المتحدة، وكان يعيب هذا النوع من الوحدات الضوئية قصر عمرها الضوئي (١٥٠ ساعة) والكفاءة الضوئية، ومع ذلك كانت مصدر سحري للضوء حل مكان الإضاءة بالكيروسين) [1]. وقد تطورت لمبات التنجستن وتعددت في أشكالها وأنواع الفقاعة الزجاجية التي تغلف الوحدة الضوئية والتي أثرت في كيفية انتشار الضوء على الأسطح في الفراغ، ومن أنواعها لمبات انتشار الضوء المصنفرة Defuse Lamps، وهي ذات كفاءة في إصدار ضوء موزع بشكل منتشر يكون سطح الفقاعة الزجاجية فيها مصدرا فعالا للإضاءة. شكل (٣٠)

ومن نماذج الوحدات الضوئية المتطورة ذات الكفاءة العالية بالنسبة للمبة المتوجهة نجد مصابيح تنجستن الهالوجين tungsten halogen [2]وهي مصابيح وهاجة ذات تركيب قوي تعمل داخل مشكاة من زجاج الكوارتز تحوي غاز الهالوجين، والذي يسمح لها بالعمل تحت درجة حرارة عالية وضغط غاز عالي.ومصابيح الهالوجين تنجستن عمرها الضوئي أطول من مصابيح الإشعاع المعتادة والتي قد تصل فعاليتها وكفاءتها إلى ٢٢١م/وات.

ومن المميزات وراء استخدام مصابيح الهالوجين تنجستين اختيارها لألوانها وسهولة تشغيلها وسهولة التحكم في خفض ضوءها، فهي من الوحدات الوهاجة الخطية والمدمجة التي تسمح بدرجة عالية من التحكم حتى يتم إسقاط الضوء من مسافات بعيدة وواسعة وبدقة أكبر، مما جعلها تناسب الإضاءة المتدفقة. شكل(٣١)

أما اللمبات العاكسة Reflector lamps فلها كفاءتها الذاتية لإعطاء ضوءا مركزا أو ضوءا فياضا، حيث يقع السلك المتوهج فيها في بؤرة الزجاج العاكس لفقاعة اللمبة أو قريبا منها ليعطى إشعاع ضوئي ضيق حاد Spot، أو شعاع ضوئي عريض لين Flood. وتمتاز هذه اللمبات بأنها محبكة ولا تحتاج إلى صيانة العاكس

---

(1) Derek Phillips : lighting modern Buildings , Oxford auckland boston johannesburg , new Delhi,2000, p.49.

(2) Abid :, p.52.

الذي لا يتعرض لتراكم الأتربة، كما أن قدرتها على عكس الضوء لا تضعف بمرور الزمن.[1] شكل (٣١)

ثم تطورت عملية الإضاءة البسيطة باللمبات العادية التي تعتمد على السلك المتوهج في الإضاءة، مما سمح بتفادى خلق بقع ضوئية على الأسطح كنتيجة لانعكاس الأشعة المنبعثة من المصابيح المتوهجة، فظهرت اللمبات الفلوريسنت Fluorescent lampsالتي تعد من أهم الاختراعات المطورة قبيل الحرب العالمية الثانية ، وينتج منها الضوء بواسطة عملية الكترونية تشتمل على انسياب التيار من الإلكترونات المنبعثة من أثنين من أقطاب الكاثود Cathode في أنبوب يحوي غاز النيون أو غاز الأرجون المختلط بقليل من الزئبق الذي يغذي الغطاء الداخلي الفسفوري بالطاقة .

والفسفور الموجود يسمح بتنوع الألوان المنبعثة من المصباح من خلال مدى البياض إلى الألوان الأخرى، والذي ينير ذرات الزئبق داخل الأنبوبة الزجاجية مما يجعلها تطلق الشعاع عبر تمريره على الطلاء الفسفوري الخاص بالأنبوبة من الداخل.[٢]

ومن المميزات الهامة في اللمبات الفلوريسنت هي أمكانية تشكيل الأنابيب التي يمكن ثنيها في أشكال مختلفة والذي يسمح باستخدامها في أماكن ذات تعاريج أو تجاويف، كما أن الطاقة المفقودة منخفضة مما يطيل عمر المصباح حتى ٥٠٠٠٠ساعة، كما تم تطوير ملحوظ في تقنية صناعة مصابيح الفلوريسنت وهو استخدام نظام (H F ) أي التردد العالي ، والتي وفرت إمكانية التحكم في نظام أخفات وتنويع الضوء الخارج من المصباح ، والذي يسمح بخفت الضوء إلى الحد الأدنى من اللون [٣]. شكل (٣٢)

ولقد أثبتت اللمبات الفلوريسنت كفاءة عالية في إضاءة المسطحات الزجاجية الملونة المعشقة، إذ ينبعث الضوء فياضا فلا يترك آثار لبؤر ضوئية خلف القطع الزجاجية، مما يكون له أثره في أسلوب توزيع الضوء خلف المسطح الزجاجي، والذي من شأنه أنه يظهر الألوان والخطوط بشكل متجانس كلى واضح، في صياغة مشابهه لما يحققه انسياب ضوء النهار الطبيعي عبر القطع الزجاجية.

وقد أتاح استخدام الزئبق في صناعة الوحدات الضوئية تطور لمبات تجمع بين ميزة اللمبة المتوهجة مع الكفاءة العالية في الإضاءة والعمر الأطول، ومن تلك الأنواع مصابيح الهاليد المعدني (HQI) Metal halide [٤] التي تعد تطور للزئبق العالي الضغط ويتم اعطاءة بإضافة الهاليد إلى الغاز الذي يعطي مدى أكبر من الألوان والضوء وفي الوقت نفسه يزيد من فعالية الوحدة الضوئية، كما أنها تتميز أيضا بالمدى الكبير للوات للوحدات ذات الحجم الكبير، كما يمكن خفضها

(1) Abid : p.51.
(2) Abid : p.58.
(3) Abid : p.60
( 4) Abid :, p.57

الـى٣٥وات مما يتيح أنتاج مصابيح صغيرة الحجم تسمح بإضاءة دقيقة وتوزيع خاص للأضواء الصغيرة، كما تتميز بكفاءتها وعمرها الطويل وألوانها الساخنة والباردة وألوانها المتعددة. شكل (٣٣)

.....هذه النقطة البحثية تقودنا بشكل مباشر إلى أهمية تكامل الأدوار والأداء الوظيفي بين المصور الجدارى ومنفذ الإضاءة لتوظيف أنجح وسائل الإضاءة التي اتاحتها الأساليب التكنيكية الحديثة والمبتكرة في أشكالها، فتكون عنصر ضمني من عناصر بناء التكوين التي تبرز بهاء وجمال العمل التصويري ولا تكون مشوهه له. وهو ما سنستعرضه في جزء لحق من هذا الباب حول توظيف الضوء كعنصر من عناصر التصميم في البناء التشكيلي للتصوير ألجداري.

■ **الدور الأدائي لمنفذ الإضاءة:**

من المميزات الهامة التي تتمتع بها الإضاءة بالوحدات الصناعية هي ثبات زوايا إسقاط الضوء وعدم تغيرها، بحسب وضع تلك الوحدات من المسطح المصور، وذلك بتنفيذ التصميم الضوئي الذي يتوافق ويتكامل مع فكر المصور ألجداري ويقوم بتنفيذه مهندس الإضاءة ، لإبراز عناصر التكوين وإخراج الشكل النهائي للمسطح المصور، حتى لا تكون الوحدات الضوئية مصدر تشويه للعمل، بما تخلقة الإضاءة من بقع ضوئية بالسطح إذا ما تم وضعها بشكل خاطيء من المسطح أو كان اختيار الوحدة الضوئية غير مناسب للعمل .شكل (٣٤ أ، ب)

ويمكننا تلخيص هذا الدور في عدة نقاط تمثل إبراز هذا الدور الوظيفي لمنفذ الإضاءة:

- اختيار وسائل الإضاءة والأدوات اللازمة باعتبار أن الأمر لم يعد مجرد جودة إضاءة سطح ملون بل تعداه إلى نواحي جمالية ووظيفية تحقق المتعة للمشاهد وتظهر القيم التشكيلية لعناصر التكوين.
- لم تعد وظيفته محصورة في إضاءة المكان الموجود به العمل ألجداري بل تعدت ذلك إلى التحكم في شكل الإضاءة وتشكيلها لتتواءم مع الشكل المعماري ألبنائي للمسطح المصور، لتحقيق جو من الرؤية المتكاملة.
- أن تكون له القدرة الفنية والذكاء البصري للتخيل والتصميم لاتجاهات الضوء وكثافتها لتحقيق الغرض الوظيفي الأمثل لإيجاد نوع من الترابط بين الإضاءة ورؤية المسطح المضاء، حتى يتأكد له في النهاية توزيع الإضاءة بشكل يبرز البناء التشكيلي للعمل وتأكيد الضوء الضمني المصور في الموضوع وإبرازه.
- أن يكون على دراية بأحدث الوحدات الضوئية ويواكب التطورات الحديثة في هذا المجال، لاختيار ما يتلاءم مع التصميم الفني للعمل ألجداري، لتلافى حدوث بؤر ضوئية تنعكس من الوحدات على المسطح المصور فتصبح مشوهة للعمل.

- قد يصبح توزيع الإضاءة معتمدا على توزيع الإضاءة المنعكسة من المسطح ذاته، وهو ما يؤدى إلى تحديد لأسلوب توزيع الإضاءة واختيار وحداتها لتوظيف التأثير المتبادل بين الوحدات الضوئية وانعكاسها على الخامات المصور بها السطح، مما يدفع بذكاء وقدرة المصمم للتحكم في التأثير البصري الضوئي لتلك الخامات في محاولة لتكييف العلاقة وتوافقها في صياغة الضوء للمظهر المرئي للأسطح.

وتعتبر مادة العمل ألجداري من العوامل الرئيسية في تفعيل التأثير البصري لوقع الضوء على المسطحات الجدارية المصورة، فهي ليست مجرد شيء قد صنع منه هذا العمل أو ذاك، وإنما هي غاية في ذاتها بوصفها ذات كيفيات حسية خاصة، من شأنها أن تعين على تكوين العمل ألجداري، وروحها هو الضوء الذي تتضافر معه سائر العناصر المادية المستخدمة في تركيب المسطح المصور، بحيث تتعاون جميعا على خلق ذلك التأثير الذي لابد أن يستأثر على فكرنا وانتباهنا.

فالحجارة التي تجمعت معا في منظومة تصويرية على جدار ليست مجرد حجارة وإنما هي مجموعة من القطع التي تبدى أمام أنظارنا إحجاما خاصة وانسجاما في النسب، وتأثيرات ضوئية معينة تظهر على سطوحها، نتيجة لتلاعب الفنان بالخواص الضوئية للمواد في إحداث مظاهر حسية لتأثيرات ضوئية ولونية، ومدى التفاوت البصري والملمسي بين أجزائها، والذي يعبر عن مدى سيطرة المصور ألجداري على مفردات أعماله الفنية وإظهار وقع الضوء عليها نهارا تحت تأثير الضوء الطبيعي، أو ليلا تحت الأضواء الصناعية المبهرة. شكل (٣٥أ، ب)

## ▪ الخـواص الضوئية للمواد:

لكل ملمس نغم يعزف في سيمفونية فنية بصرية مركبة، إذ يلعب ملمس الأسطح المحددة في الفراغ المعماري دورا كبيرا في تحقيق الإبداع الفني لهذه الأسطح. وقد اهتمت مختلف الحقب بصورة أو بأخرى بدور الملمس في العمارة، ولم يتركوا سطحا قد عولج دون فكر فني عميق، يعكس رؤية الفنان في إحداث تأثيراته المباشرة في نفس المشاهد فكريا وجماليا.

والضوء الظاهري في تفاعله مع المواد يتخذ أشكال متعددة وإيحاءات ومصاحبات واحتكاكات يمكن أن تتخذ أنماط عديدة تتوقف على طبيعة المادة ذاتها، فيلعب المصور ألجداري دوره بشأن التحكم في هذه الخيارات المتاحة كما وشكلا وتكوينا ونسبا، بحيث يحقق البنية المادية للعمل ألجداري على مختلف مستوياتها، موفرا للإبداع الحسي والتعبير المتوائم مع الهدف الوظيفي للعمل.

وإذا كان أمام المصور ألجداري قديما مواد محددة للتعامل معها، نجد التصوير ألجداري المعاصر قد فتح آفاق عديدة لاستخدام تقنيات متنوعة ومطورة لحصيلة كبيرة من المواد الطبيعية أو المخلوطة أو المصنعة، والأخيرة تتفاوت من معدنية أو خزفية أو زجاجية أو سيراميك..... ، أصبحت معها عملية اختيار الملمس

أمرا غاية في التعقيد يحتاج معه من المصور ألجداري درجة عالية من الإدراك العلمي والحس الفني والذوق الرفيع، لصياغة وتراكب تلك المواد للاستفادة من إحداث تأثيرات بصرية متباينة للضوء الظاهري عند اصطدامه وانعكاسه بالمسطحات المعمارية، أو في نفاذه وانكساره عليها. شكل (٣٦)

فهناك من المواد ما هو مصمت ذا سطح عاكس للضوء يبدو معه بيراقية وتلألأ، بينما هناك أسطح ذات طبيعة غير لامعة ممتصة للضوء تظهر بشكل مغاير بصريا، وهناك من المواد ما ينكسر على أسطحه الضوء، بينما أخرى ينفذ من خلالها الضوء بأبعاد متعددة تتوقف على مدى نقاء وشفافية تلك الأسطح.

والمصور ألجداري بين هذا وذلك طور من استخدام التقنيات التصويرية القديمة بما يتناسب وطبيعة تلك الخامات، لإخضاعها والسيطرة عليها بفكر معاصر يواكب منهجه الفني ورؤيته المعاصرة في استخدام الضوء لإظهار ما في المواد من بهاء.

### • تقنيات جدارية ذات انعكاسات ضوئية:

الانعكاس هو ارتداد الإشعاع بواسطة سطح بدون أي تغيير في تردد الموجات، وعندما ينعكس الضوء نجد أن نسبة منه قد فقدت عن طريق امتصاص السطح له. وتسمى نسبة الفيض الضوئي المنعكس إلى الفيض الكلى الساقط "بالانعكاسية" Reflectance[1].

وظاهرة الانعكاس تحدث بأشكال متنوعة تتوقف على طبيعة السطح العاكس فنجد:

- الانعكاس المنتظم.
- الانعكاس غير المنتظم.
- الانعكاس المختلط.
- الانعكاس الكلي.

#### ○ الانعكاس المنتظم:

يتم هذا النوع من الانعكاس على الأسطح اللامعة، حيث يكون كل من الشعاع الساقط والشعاع المنعكس أو العمود المقام على السطح من نقطة الانعكاس في مستوى واحد، وزاوية السقوط مساوية لزاوية الانعكاس. وتعطى الأشعة المنعكسة صورة للشيء المنعكس على هذا السطح، ويسمى السطح ذي الخاصية التي ذكرناها بالمرآة، والمواد التي لها هذه الخاصية هي الألومونيوم، الكروم، الذهب، الفضة، والزجاج المفضض أو المذهب.[2]

(١) د. أشرف علي زكي ، د. حسن الكمشوش: هندسة الإضاءة، ص٥
(٢) المرجع السابق: ص ٦

هذا النوع من الانعكاس أتاح للمصورين الجدارين المجال لإحداث تأثيرات براقة ذات توهج خاص، يتلألأ بفضل الأضواء المنعكسة على أسطح الخامات المصقولة، إذ أتاح الإنتاج الضخم للزجاج المساعدة على استخدام قطعة المنتظمة في الموزاييك وإظهار صفاته المشعة والانعكاسية على المونة وإعطاء حياه جديدة للشكل الفني. فاستخدموا قطع الفسيفساء سواء الزجاجية منها والتي أطلق عليها "سمالتي Smalti"، أو الخزفية المجلزة والمذهبة في تصوير قباب المساجد والكنائس، لخلق نوع من التوهج الداخلي لرؤية عقائدية ورمزية.

وقد تختلف هذه الرؤية في نهجها عن الرؤية المعاصرة للمصور ألجداري، ولكنها تحمل ذات السمات الوظيفية. فنرى الفنان الإيطالي لينو بيانكي باريفيرا Lino Bianchi Bariviera في إحدى أعماله ذات المدلول الديني (هذا الصليب بنيرة السيد المسيح La Croce degli spiritibeati ) ترجمة للمعنى الرمزي للضوء كعنصر من عناصر التكوين في عمله من خلال استخدام قطع الفسيفساء المذهبة لتتلألأ بفعل انعكاس الضوء على أسطحها، فتتوهج بشكل يبرزه تجاورها مع قطع الفسيفساء الحمراء في مناطق الظل فتجسم وتؤكد إنارة شكل الصليب الذي يحمل وجه المسيح، والعمل من تنفيذ زيلو مولدتشي.Zelo Molducci شكل (٣٧)

- **الانعكاس غير المنتظم:**

في هذه الحالة تكون الأسطح خشنة أو مدهونة بجزيئات عاكسة مثل الأسطح البلورية وفى هذه الأنواع من الأسطح يعمل كل جزء من هذه الجزيئات عمل مرآه منفصلة، وتكون المرايا العديدة التي يتكون منها السطح واقعة في مستويات ذات ميول مختلفة عن بعضها مما يؤدى إلى وجود اتجاهات عديدة للأشعة المنعكسة، والانعكاس فى هذه الحالة هو انعكاسا تناثريا نقيا[(١)].

وتوظيف تلك الخاصية للانعكاس غير المنتظم للضوء فتح المجال أمام المصور ألجداري المعاصر، لإمكانية إحداث تأثيرات متباينة للضوء الظاهري وتنوع في ملامس رائعة وبنية نسيجية مدهشة للأسطح الجدارية. فأدخل على مسطحاته بعض التراكيب لقطع جاهزة غير مستوية أتاحتها له الطبيعة ورموزها، كان لها تأثير قوى في إثراء الأسطح المصورة، فيضعها بجوار بعضها بطريقة غير متوقعة لتحقق كونتراست (تضادات) في الملمس والبنية النسيجية واللون والعناصر الانعكاسية لتحريك الضوء المتذبذب على الأسطح غير المنتظمة. شكل (٣٨)

كما فتحت تلك الخاصية المجال ألتوظيفي الإبداعي لطريقة ترصيع المصور ألجداري المعاصر لأعماله بالقطع المنتظمة المستخدمة في تكسية المسطحات

---

(١) د. أشرف علي زكي ، د. حسن الكمشوش : المرجع السابق، ص ٦٠.

الجدارية المصورة بمستويات ذات ميول مختلفة عن بعضها، يكون الهدف الوظيفي من وراءها خلق اتجاهات عديدة للأشعة المنعكسة على سطح العمل كأسلوب المصور الفنان محمد شاكر في ترصيع جدارية "محكى القلعة" ـ بقلعة قايتباي بالإسكندرية. إذ قام بتصوير "قرص الشمس" في جزء من الجدارية استخدم فيها قطع من الزجاج البراق تم وضعها بزوايا ذات حسابات خاصة لتستقطب ضوء الشمس أثناء النهار (الضوء الطبيعي)، فتبدو متوهجة وكأنها شمس " آتون " تسطع في كبد السماء، بينما في المساء لا تعكس القطع الزجاجية الأضواء الصناعية المحيطة بمكان العمل، فيخبو بريقها مع الليل وكأنها تأفل بحلول الظلام، وفقا للعقيدة المصرية القديمة.شكل (٣٩أ، ب)

- **الانعكاس المختلط:**

في هذه الحالة يكون جزء من الطاقة الضوئية المنعكسة منتظما والجزء الآخر غير منتظما[1]. وهو توظيف يغني التباينات الملمسية البصرية لتصوير الأسطح الجدارية. كتلك النماذج المسطحة أو ثلاثية الأبعاد التي قدمها المصور الإيطالي فيليس نيتولو Felice Nittolo ذات التنويعات الملمسية ، والتي يتلاعب على أسطحها بشكل تنويعي لأسلوب انعكاس الضوء وبراقيتة على الأسطح وتغير زوايا تلك الانعكاسات.
فاستخدم بلاطات الأسمالتي المذهبة في تالف نسيجي مع القطع الحجرية غير اللامعة بأسلوب توظيفي ليخلق مناطق من الإضاءة تتباين في ظاهرها على القطع الحجرية المجاورة لها، خالقة بذلك نوع من الإضاءة والظلال التي تتسبب في إحداث نوع من التجسيم والتجسيد للأشكال داخل التكوين. شكل (٤٠)

- **الانعكاس الكلي:**

أما الانعكاس الكلي أو ما يعرف في بعض الأحيان بالانعكاس الداخلي، فهو نوع خاص من الانعكاس المنتظم ويحدث عند أسطح المواد الشفافة كالزجاج، عندما تكون هذه الأسطح لامعة ومصقولة، وعندما تكون زاوية سقوط الأشعة أكبر من حد معين يعرف بالزاوية الحرجة، فإذا سقط الشعاع الضوئي بزاوية أكبر من الزاوية الحرجة فإنه ينعكس ويرتد للوسط الذي سقط منه[2].

وهذه الخواص الانعكاسية للمادة يمكن استغلالها بشكل كبير في تكسيه الأسطح المصمتة الغير نافذة للضوء، لإضفاء تشكيلات وملامس ضوئية

---

(١) المرجع السابق: ص ٧.
(٢)د. أشرف على زكي ، د. حسن الكمشوش : المرجع السابق، ص ٧ .

ولونية يوظف فيها المصور ألجداري الخواص الانعكاسية المتذبذبة للضوء على الأسطح المرصعة بالفسيفساء.

كما أن المصور ألجداري المعاصر استفاد من تلك الخاصية الانعكاسية للضوء على أسطح المواد والحواف الغير منتظمة في تنفيذ تصويره للمسطحات الجدارية المختلفة للمنشآت المعمارية الحديثة والمعاصرة، وتوظيفه للتقنيات الحديثة في تصويرها. "والتي من أشهرها تجزئة الزجاج وتكسيره حسب ما تتطلبه الرغبة Fragmenting and shattering. حيث حاول الفنانين بشكل متزايد استغلال الطريقة العشوائية التي فيها ينفلق الزجاج أو ينحدر ميله عند طرقه بقوة عن قصد وعن غير قصد".(1) وهذه التقنية تنتج أثرا لامعا مميزا حيث فيها يتم تسليط الضوء على الحواف المكشوطة أو المقصوفة بطريقة عشوائية ليضيف لمعان لقمه وقاع الحافة المسلط عليها الضوء. شكل (٤١) ، (٤٢) .

وقد قدم الفنان محمد زينهم* تجربة إبداعية في أحدى المعارض الخاصة بالفنان حول توظيف الكتل الزجاجية ذات الشطفات والمحفورة بالليزر في تكامل توظيفي مع الصباغات اللونية الحلزارية المصورة على على السيراميك ، وفيها تلاعب الفنان بالإيقاعات اللونية والتضادات الضوئية بين الانعكاس الحقيقي للضوء على قطع الزجاج ، وبين الضوء الضمني المصور باللون .شكل (٤٣)، (٤٤)، (٤٥)، (٤٦)، (٤٧).

**• تقنيات جدارية ذات إنكسارات ضوئية:**

عند سقوط الضوء في وسط له سمك معين ونفاذه من الناحية الأخرى، نجد أن هناك تغيرا في اتجاه الشعاع الخارجي، والسبب في ذلك هو اختلاف سرعة الضوء في هذه المادة عن سرعته في الهواء. ويعرف التغير في اتجاه الإشعاع "بالانكسار"، وتستخدم ظاهرة الانكسار في المنشورات والعدسات وفى الآلات البصرية(٢).

ويمكن للمصور ألجداري الاستفادة من توظيف خاصية انكسار الضوء بأسطح العدسات المختلفة وتوظيفها في أعماله، إذ يمكن وضع ضوئية صغيرة الحجم ذات عدسات مستوية أو محدبة Pano-convex من أجل تركيز الضوء في زوايا محددة، يتحدد معها الفضاء الذي ينتشر فيه الضوء حول حدود الأشكال المضاءة وتحديد درجة الظلال الناتجة منها، مما يكون له الأثر الهام في التصميم الضوئي للمسطح المصور.

---

* أ.د / محمد زينهم (١٩٥٢- ) ،أستاذ ورئيس قسم الزجاج بكلية الفنون التطبيقية - جامعة حلوان

(1) Andrew Moor: Architectural glass art, form and technique in contemporary glass, reed international books limited, 1997, p. 31

(٢) د. أشرف علي زكي، د. حسن الكمشوش: هندسة الإضاءة، ص ٨.

وقد قام المصور ألجداري المصري الفنان عبد السلام عيد - بأجراء تجارب عديدة حول إمكانية توظيف تلك الخاصية لإضفاء لمسة جمالية خاصة لإمكانيات استخدام العدسات الضوئية الملونة والحاقها بإضاءة المسطحات المختلفة، حيث يوجه أشعتها الضوئية بحسابات دقيقة لإضاءة أجزاء معينة من التصميم مثلا "باللون الأحمر" دون باقي الأجزاء، في حين يوجه مجموعة من الأشعة الخضراء أو الصفراء على أجزاء أخرى بالتكوين، مما يعطى مدلول بصري يبرز التصميم اللوني والضوئي لأجزاء التكوين وفقا للرؤية التصميمية للمصور شكل (٤٨). وقد وظف الفنان تلك التقنية في أسلوب مشابة مع اختلاف الحجم والهيئة في جدارية سان ستيفانو بمدينة الإسكندرية في الجزئية الخاصة بعمارة المستقبل. شكل (٤٩)

## • تنغيمات ضوئية لأسطح نافذة للضوء:

نفاذ الضوء هو مروره في وسط معين بدون تغيير في تردده، ويحدث عند مرور الضوء من بعض أنواع الزجاج، ويلاحظ أنه عند نفاذ الضوء في وسط ما يصحبه بعض الفقد وتسمى النسبة بين كمية الضوء الساقط وكمية الضوء النافذ (بمعامل النفاذ) للمادة التي يسقط عليها الضوء[1].

ومعامل النفاذ قد يكون تناثري نقي وشبه نقي يتوقف على مدى نقاء السطح الزجاجي الذي ينفذ منه الضوء، ومدى توافر معامل الشفافية فيه، فإذا ما اصطدم الضوء عند نفاذه بأي تغير في مقدار تلك الشفافية، فإنه ينتشر بشكل ينتج عنه نفاذ الضوء بأبعاد مختلفة ومغايرة.

فالمبدأ الأساسي الذي يحرز نتيجة نهائية ناجحة عند تصوير المسطحات الزجاجية في العمارة هو مراعاة كيف ينساب الضوء من خلال الزجاج بعد وصوله إلى الموقع سواء كان هذا الضوء صناعيا أو طبيعيا أو مزيجا من الاثنين. مع الأخذ في الاعتبار لتغير كثافة الضوء واتجاهه خلال فترات النهار المختلفة، أما في الليل فتصبح الأعمال المصورة على الزجاج تربط ما بداخل المبنى إلى الخارج، حيث تحقق بيان بصري قوى للزوار والمارين بالمبنى، هذا البيان يلقى عادة بلمسات رمزية ترتبط بوظيفة المكان، كما تشيع ضوءا روحانيا مبهرا ينعكس أثره الجمالي على الجو الداخلي بالحيز المعماري. شكل (٥٠أ، ب)

وقد يحب بعض الفنانين في هذا المجال أسلوب صياغة أعمالهم في الضوء الطبيعي الذي يضفى صفة التجسيم وخلق الظلال التي يتركها أثر الضوء في القطع الزجاجية التي صاغها المصور داخل العمل، وخاصة المرسوم منها Glass canvas شكل (٥١). وهو نوع من الثراء الخفي غير الواضح الذي يذوب فيما يشيعه الضوء الطبيعي من رؤية وصياغة كلية للمسطح المصور، فلا نشعر بوجود أماكن مضيئة في التصميم عن أماكن أخرى، فالضوء موزع بشكل متساو خلف المسطح.بينما هناك آخرون يصممون أعمالهم بصفة خاصة بالنسبة للضوء الصناعي ووضع الوحدات من مسطح العمل بالأسلوب الذي يتحكم فيه المصور

---

(١) المرجع السابق: ص٥.

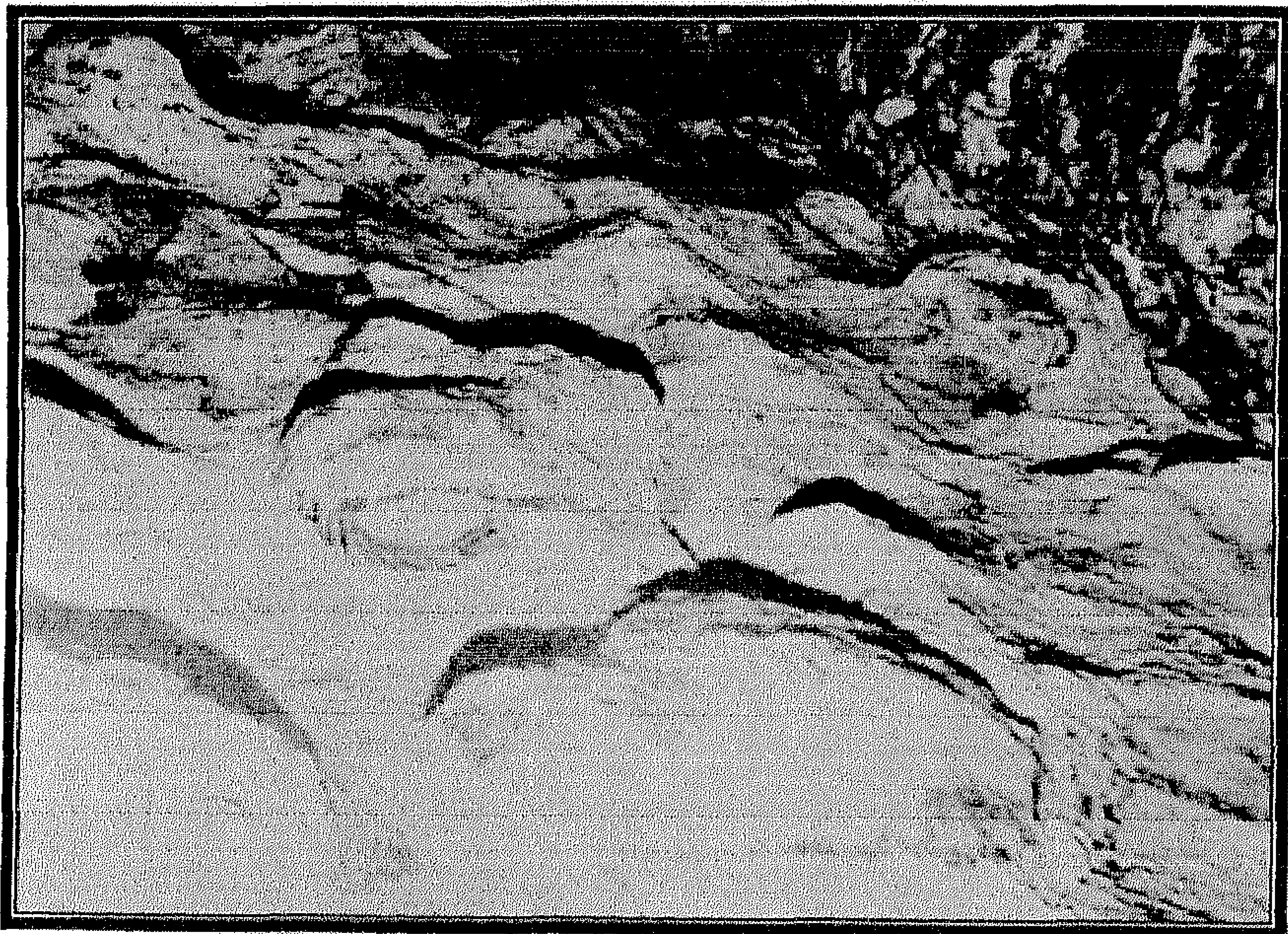
الجدارى بكثافات الضوء المناسبة عبر عمله، ويتحكم في مقدارها وشكلها وألوانها، وبحيث تكون أعمالهم محصنة ومنيعة ضد عشوائيات الضوء الطبيعي. شكل (٥٢)

وعلى هذا فتصميم العمل الزجاجي يعتمد على صياغة الضوء وتأثيره بالمظهر المرئي للسطح ،وهي الفكرة الجوهرية التي كانت وراء ابتكار المصورون الجداريون لتوظيف تقنيات حديثة ومبتكرة لتصوير الأسطح الزجاجية بالعمارة المعاصرة، كان من شأنها أن أثرت المسطحات الزجاجية بتنويعات ملمسية وتناغمات لونية يشكلها ويتشكل بها الضوء عند انسيابه من خلال تلك المسطحات الزجاجية إلى داخل الحيز المعماري.

سواء بتلك الإجراءات التقنية القديمة التي طورها، أو تلك التي استحدثها وصاغها بأسلوب فني يخضع لمعايير فنية معاصرة تواكب المنهج الفني السائد. بغرض خلق ظلال وملامس متعددة الأشكال والأبعاد على الزجاج سواء بطلائه أو حفره بالأحماض الكيمائية أو تسخينه وتشكيله في الأفران.... . والذي من شأنه أن يخلق طبقات لونية متعددة ومتباينة تكتسب ترشيحا لونيا خلابا للضوء، وملامح زخرفية زجاجية جذابة من شأنها أن تؤثر بصريا وجماليا في عقل ونفس المتلقي، وهي إجراءات سنستعرضها بنوع من التفصيل في جزء لاحق من البحث.

.......وعلى أثر ذلك يجب أن تكون مخيلة المصور ألجداري المعاصر على قدر كبير من الرؤية والتخيل عند وضعه لتصميم المسطح ألجداري سواء كان مصمتا أو نافذا للضوء، لتكوين رؤية متكاملة وتخيل لما ستؤول إليه علاقة تأثير - الضوء الظاهري - بأبعاده الطبيعية (طبيعيا وصناعيا) على التأثير البصري الذي يخلقه عند اصطدامه بالخامات الجدارية ذات التقنيات المتعددة والأبعاد ألملمسيه المختلفة، ومدى تأثير ذلك على البناء التكويني للتصميم ألجداري من تنوع ملمسي بصري للأشكال والألوان والظلال...، وما يحرزه من تطور في علاقة الشكل والمضمون بالعمل.

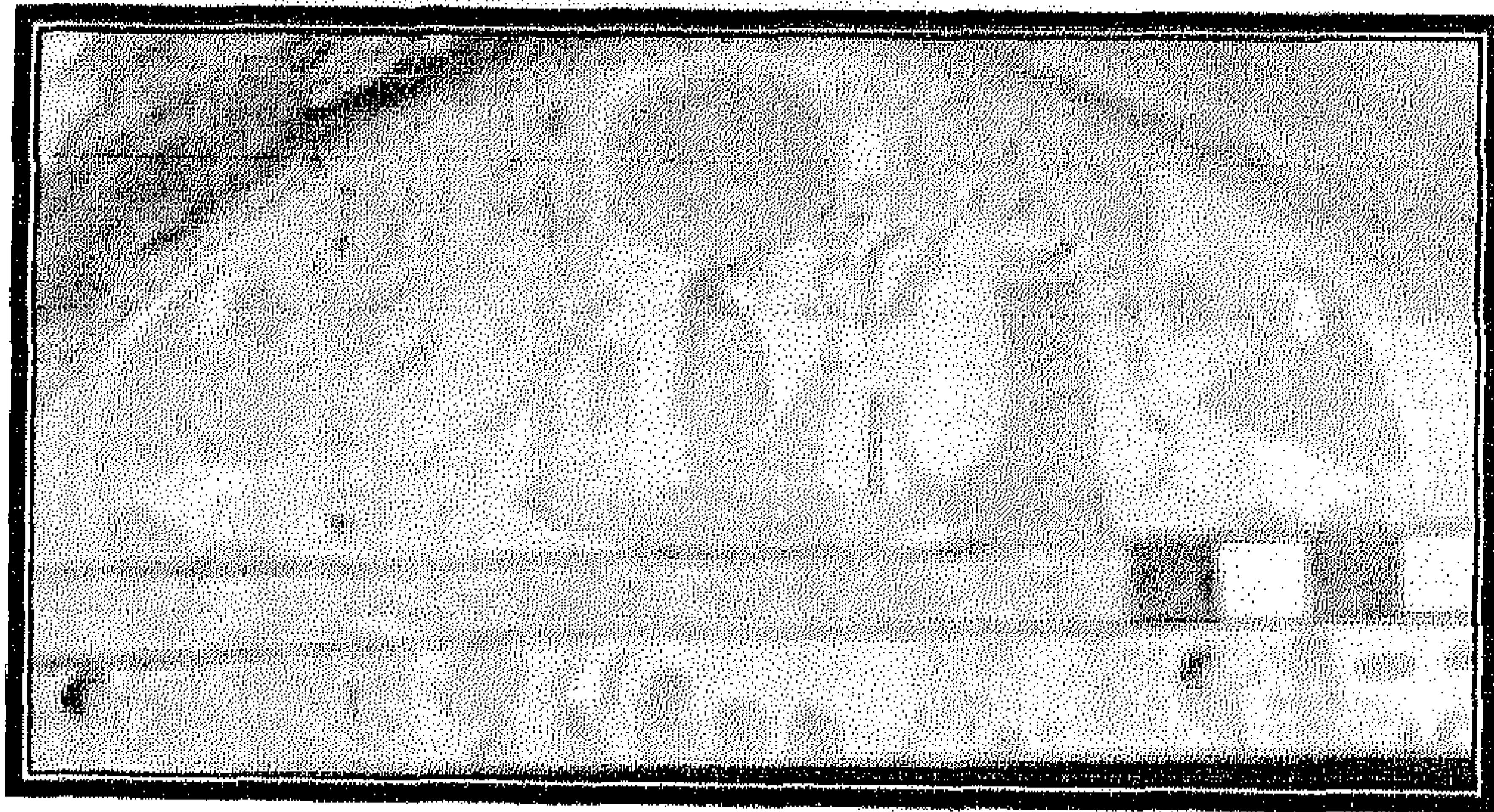
كذلك مفهومه الأدائي حول إمكانية تآلف العديد من الخامات بتراكيبها في منظومات تكوينية موحدة، بغرض تعزيز الأثر البصري والوميض اللوني الذي يخلقه ذلك في مخيلة وعين المشاهد، بشكل يتوافق والغرض التعبيري والاتجاه المنهجي الذي يتناوله المصور في إقران المسطحات المعمارية بفن التصوير.



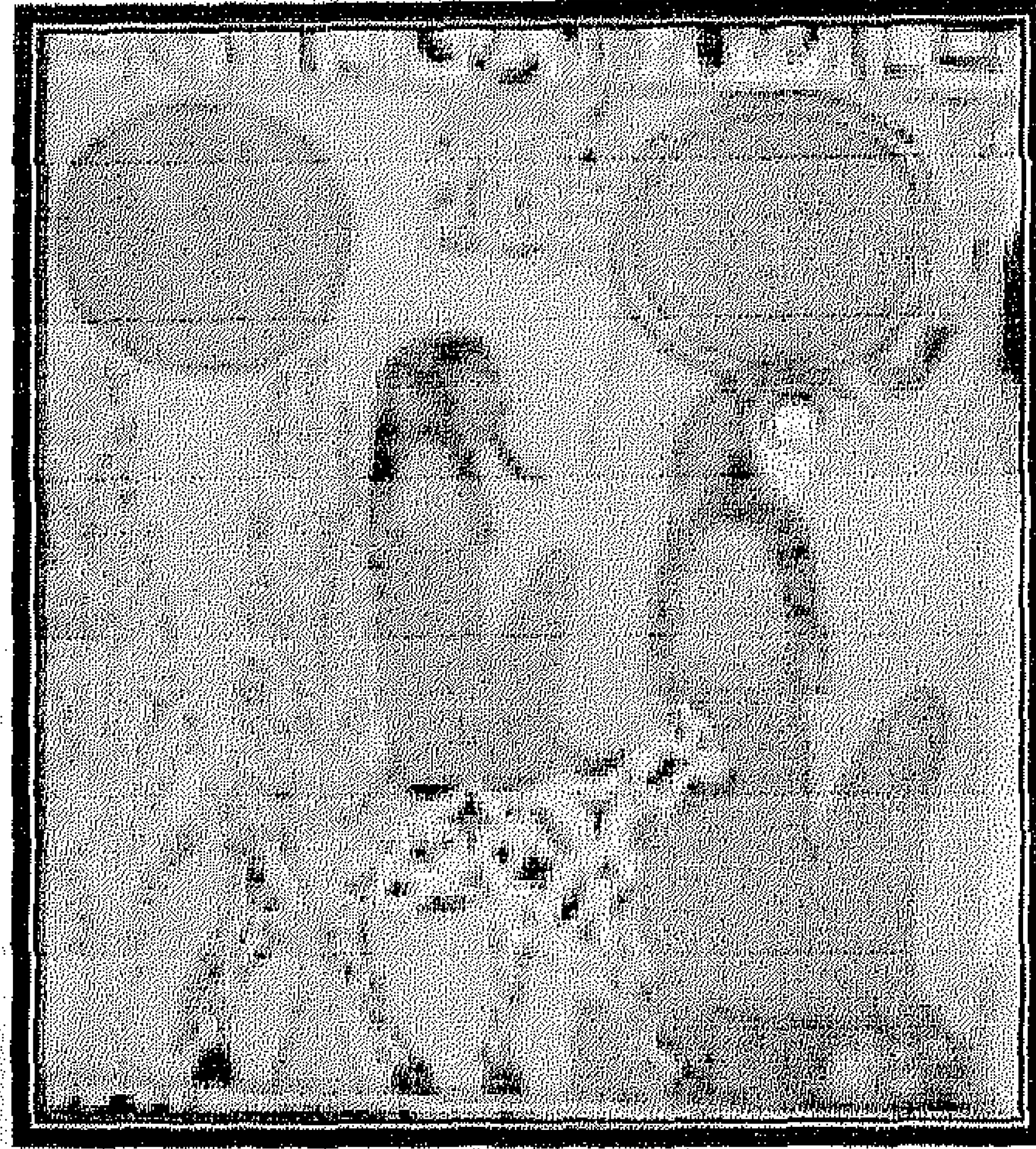
شكل (١)
الثور الأمريكي **Bison** .... تصوير جداري يزين النتوءات الصخرية بسقف القاعة الكبرى ، كهف التاميرا ، أسبانيا .



شكل (٢)
تصوير جداري يغطي **"سقف وجدران مدخل مقبرةسندجم"**..تصوير تمبرا
دير المدينة ، الأسرة التاسعة عشر ، عصر الرعامسة .



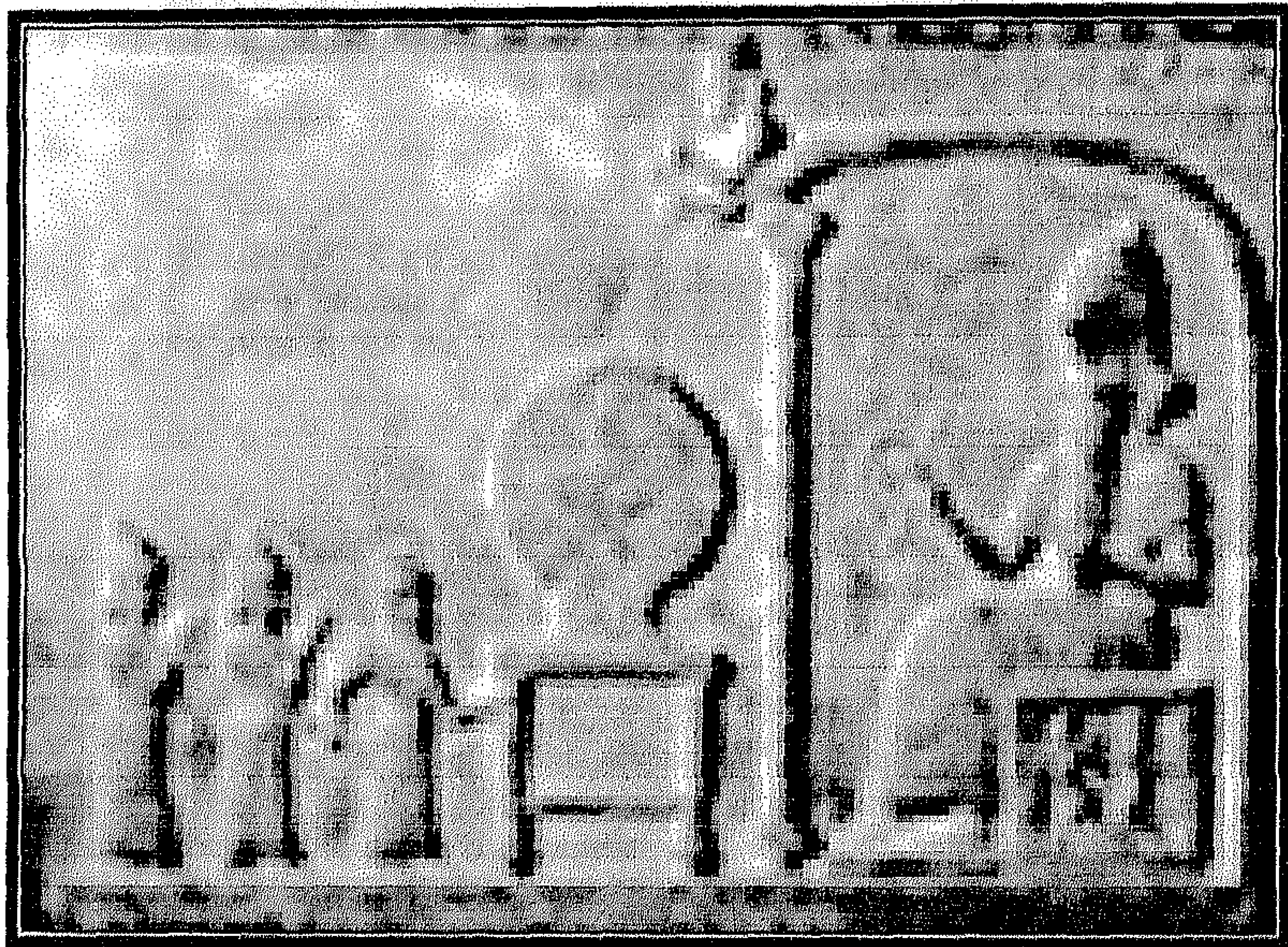
شكل (٣)
**"مركب شمس رع - هاراختا - اتوم في رحلتها بالعالم السفلي"** .. تصوير تمبرا،
لوحة الواجهة للجدار الشرقي ، قبو غرفة الدفن بمقبرة سندجم .



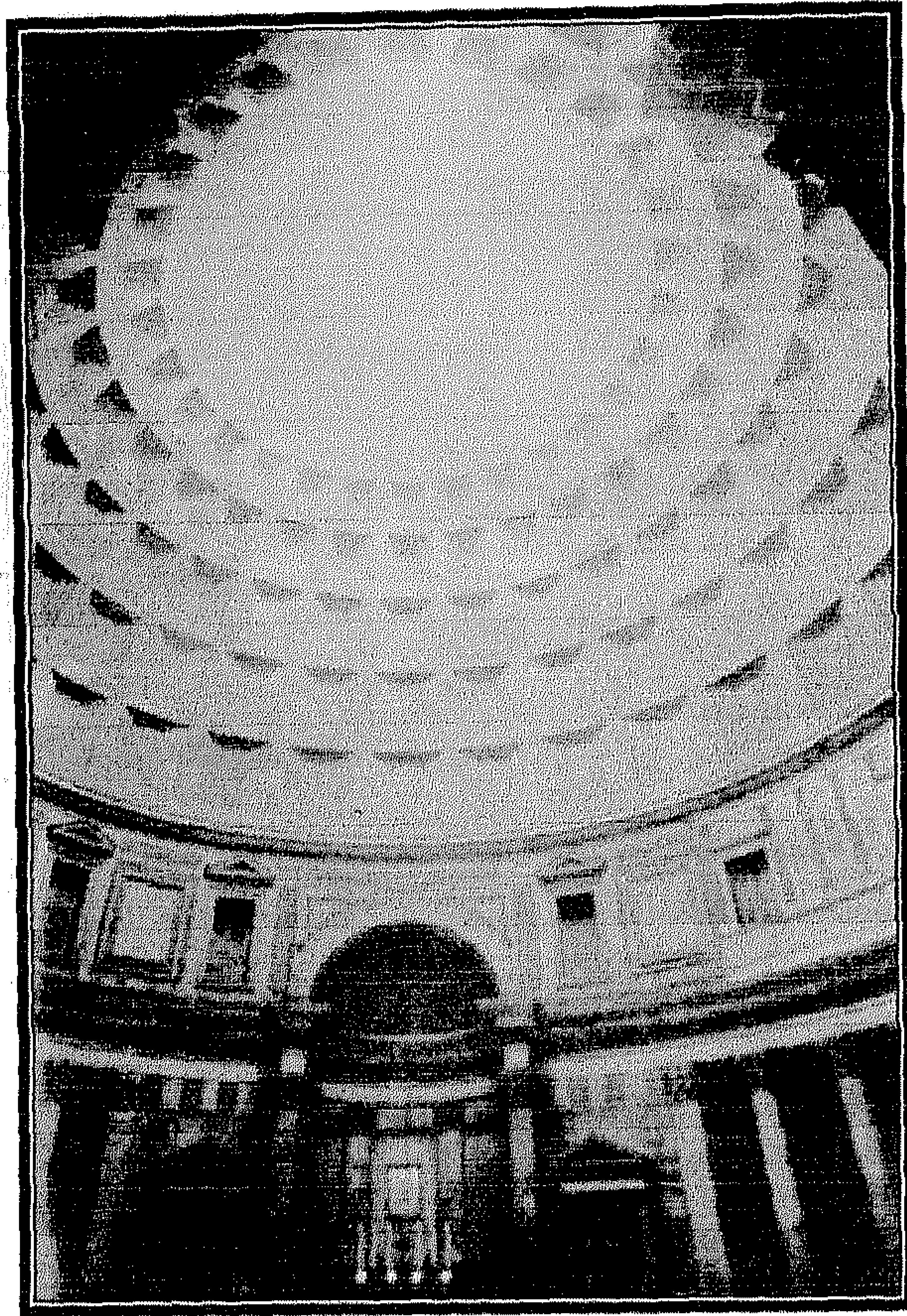
شكل (٤)
**"تصوير الحكمة ١٠٩ من كتاب الموتى "** .. الجانب الجنوبي
من قبو غرفة الدفن بمقبرة سندجم .



شكل (٥)
**"تصوير الحكمة ١٣٥ من كتاب الموتى"** ... الجانب الشمالي من
قبو غرفة الدفن بمقبرة سندجم ، دير المدينة ، الأسرة التاسعة عشر.



شكل (٦)
" الأله شموش"..... Shamash Tablette de sippar Du XI siecle avant Jc e..



شكل (٧)
**قبة البانثيون** .... منظر داخلي ، روما ( ١١٨ـ ١٢٥ )

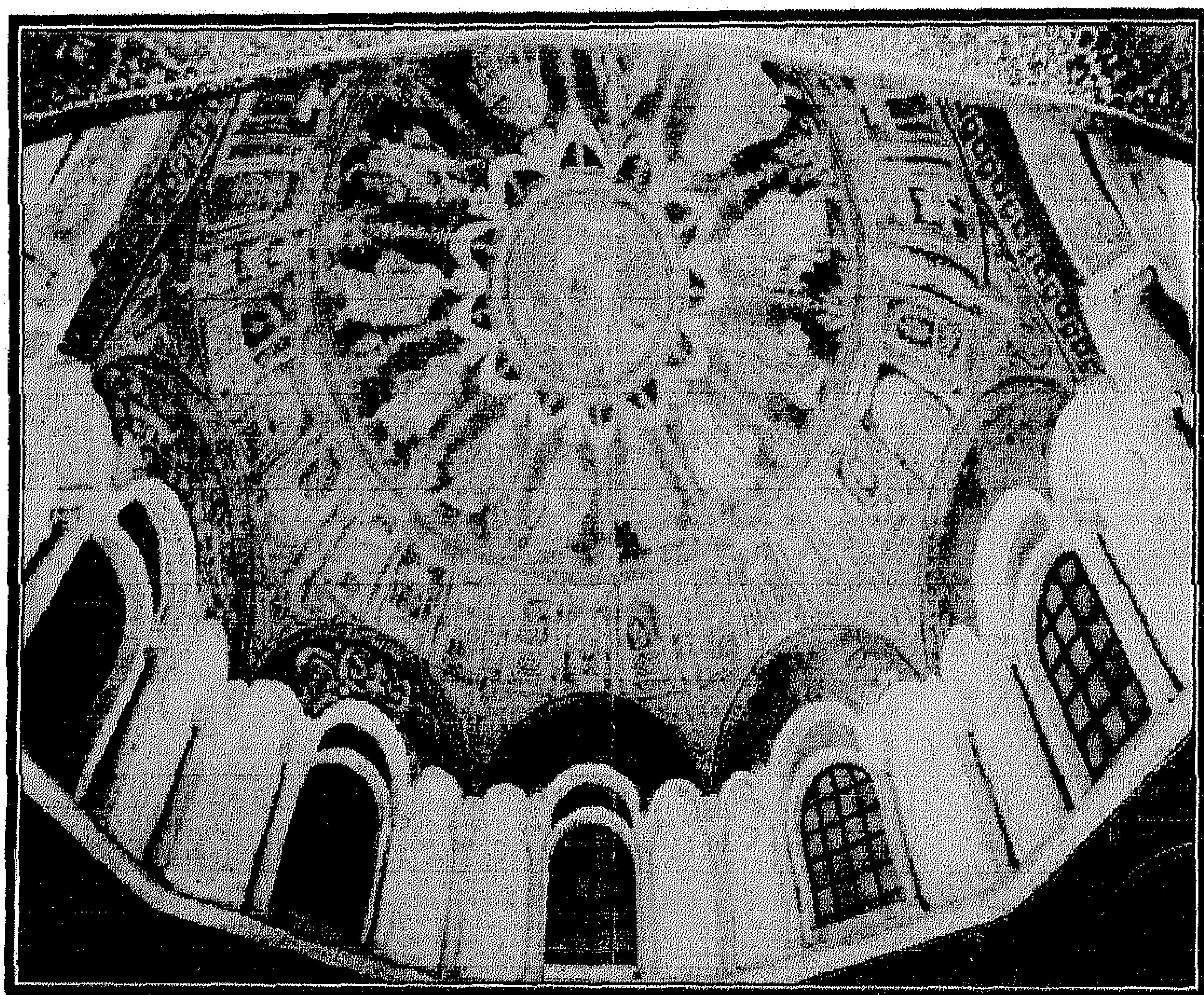


شكل (٨)
**"قبو مصور بالغرفة (٤) من دار الأقبية الملونة والمصورة "** ...فريسكو ، أوستيا ، أواخر القرن الثاني وبداية القرن الثالث الميلادي .



شكل (٩)

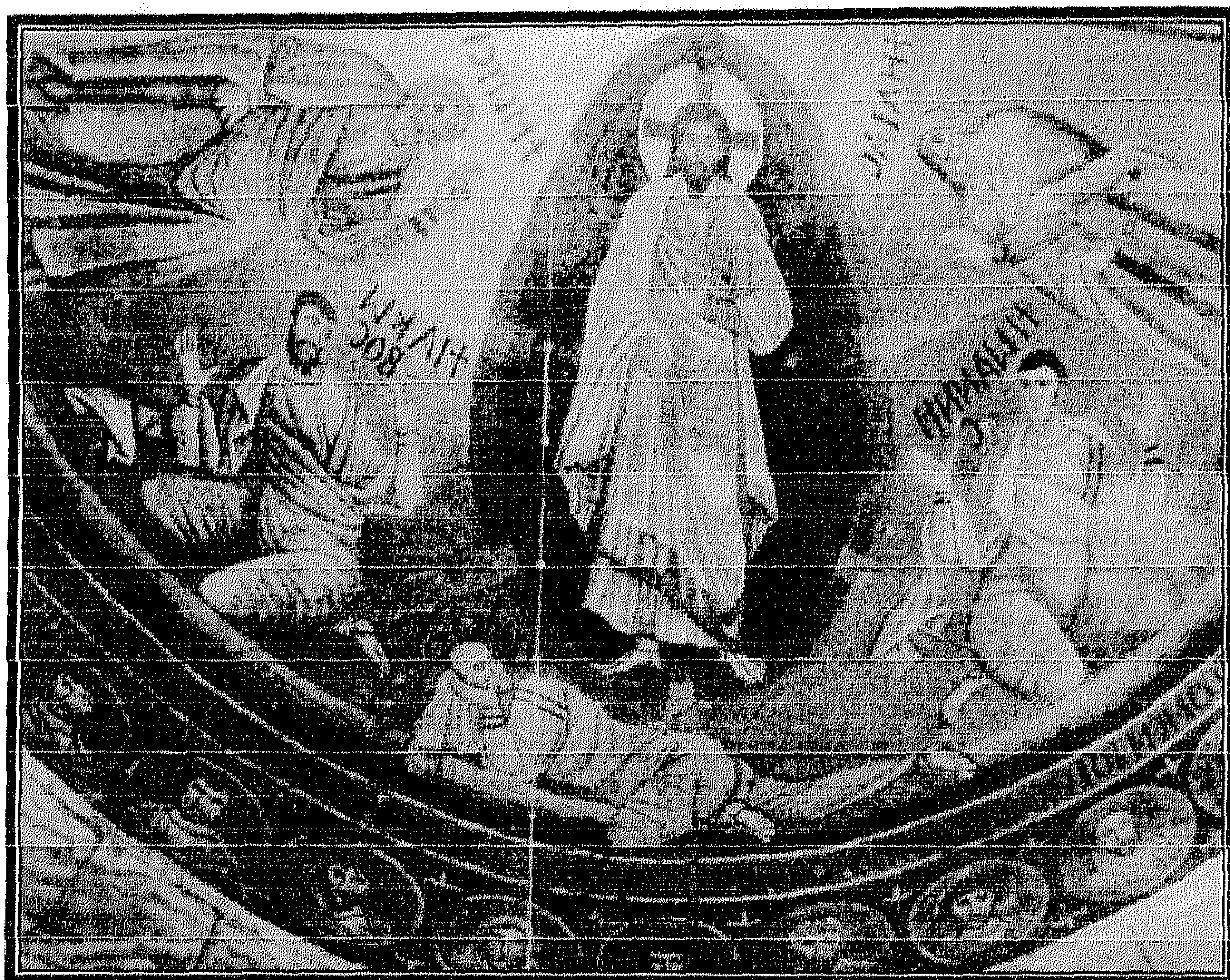
**"المسيح يصعد في عربة اله الشمس Christ as the sun**
**ascending to heaven in a chariot"**..تصوير بالفسيفساء
قبو ضريح تحت كنيسة سان بيتر ، الفاتيكان ، روما ، بداية القرن الرابع الميلادي.



شكل (١٠)
**فسيفساء قبة معمودية الأرثوذكس** .... رافينا ، حوالي ٤٥٠ م .



شكل (١١)
" **الملاك الرئيسي** " .... تفصيلية من فسيفساء العقد السابق لقبة واجهة كنيسة آيا صوفيا ، استنبول ٧٨٧ـ٨١٥ .

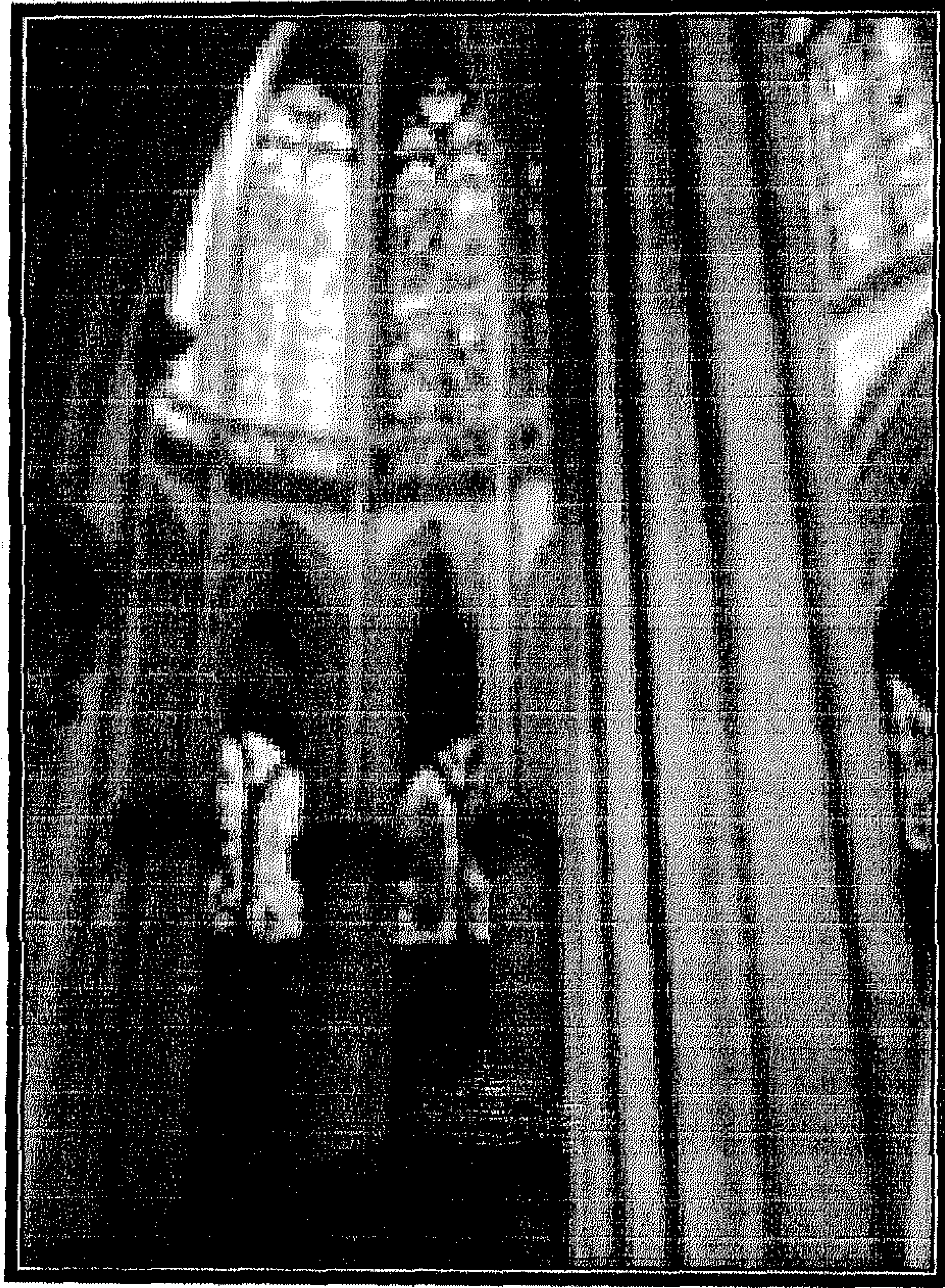


شكل (١٢)

**مشهد التجلي** .... فسيفساء الجزء الناتيء النصف دائري من واجهة كنيسة العذراء ، دير سانت كاترين ، سيناء ، مصر ، ٥٥٠ ـ ٥٦٥م .



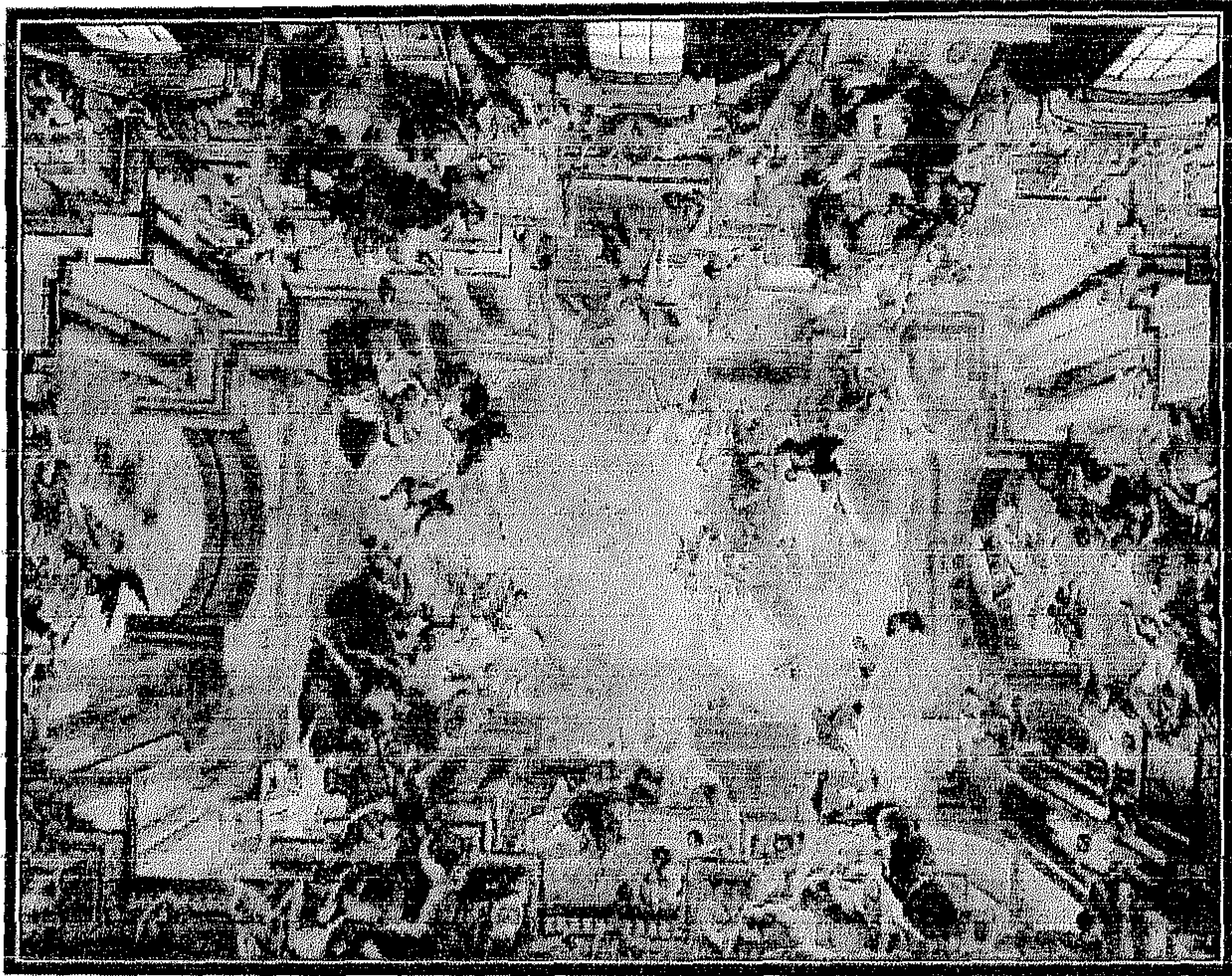
شكل (١٣)
**المسيح بانتوكريتور** ....فسيفساء بوسط ميدالية قبة الدير بكنيسة دافني، أتيكا، القرن الحادي عشر.



شكل (١٤)
**"كاتدرائية لمينز Le mans Cathedral "... نوافذ الزجاج المعشق**
فرنسا ، منتصف القرن الثالث الميلادي.

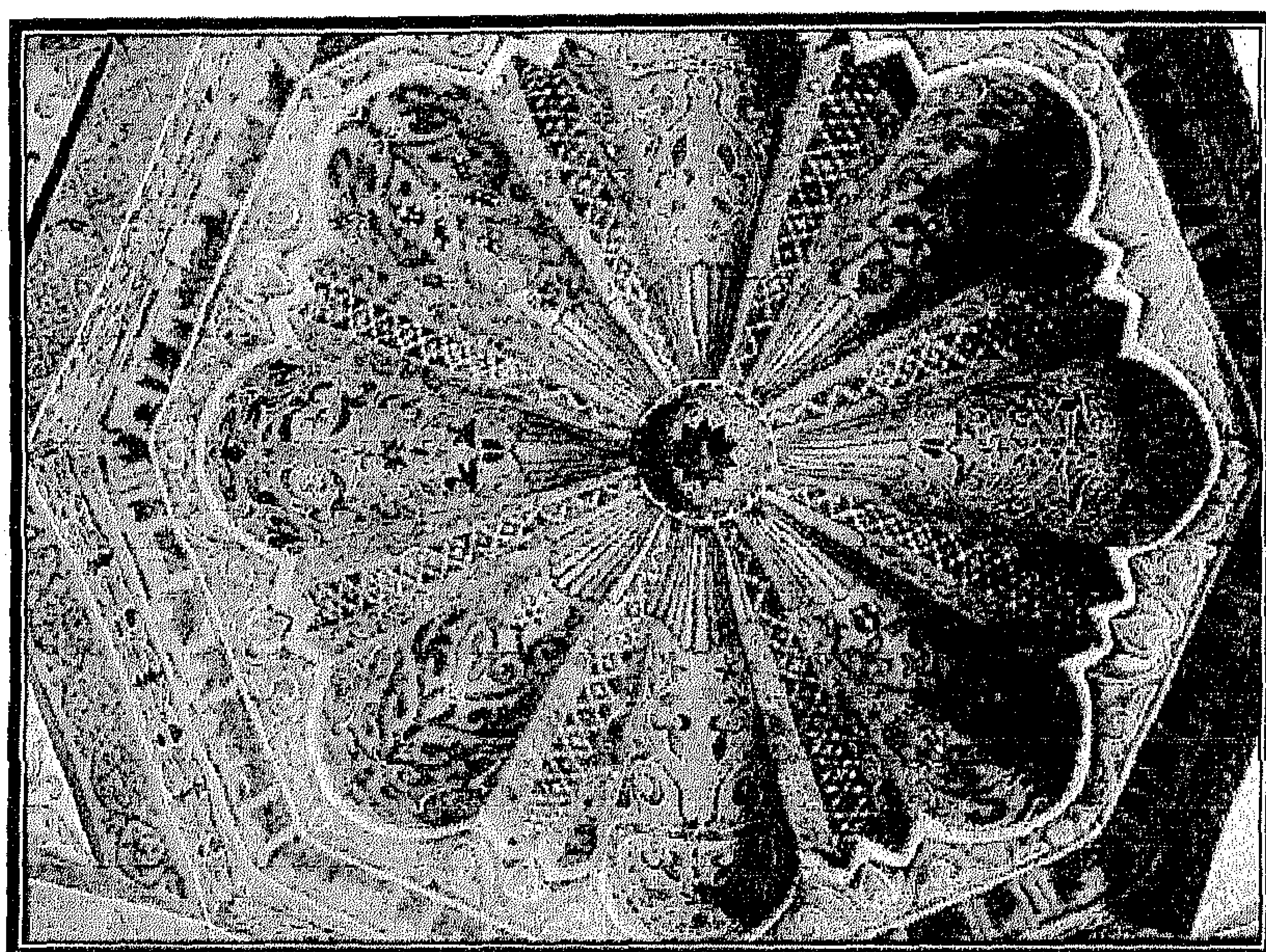


شكل (١٥)
**مايكل أنجلو Michael Angelo ، "فصل النور عن الظلمة "** .... تفصيلية
فريسكو قبو مصلى كنيسة سستينا ، الفاتيكان ، روما ، (١٥٠٨ -١٥١٢ م ).



شكل (١٦)

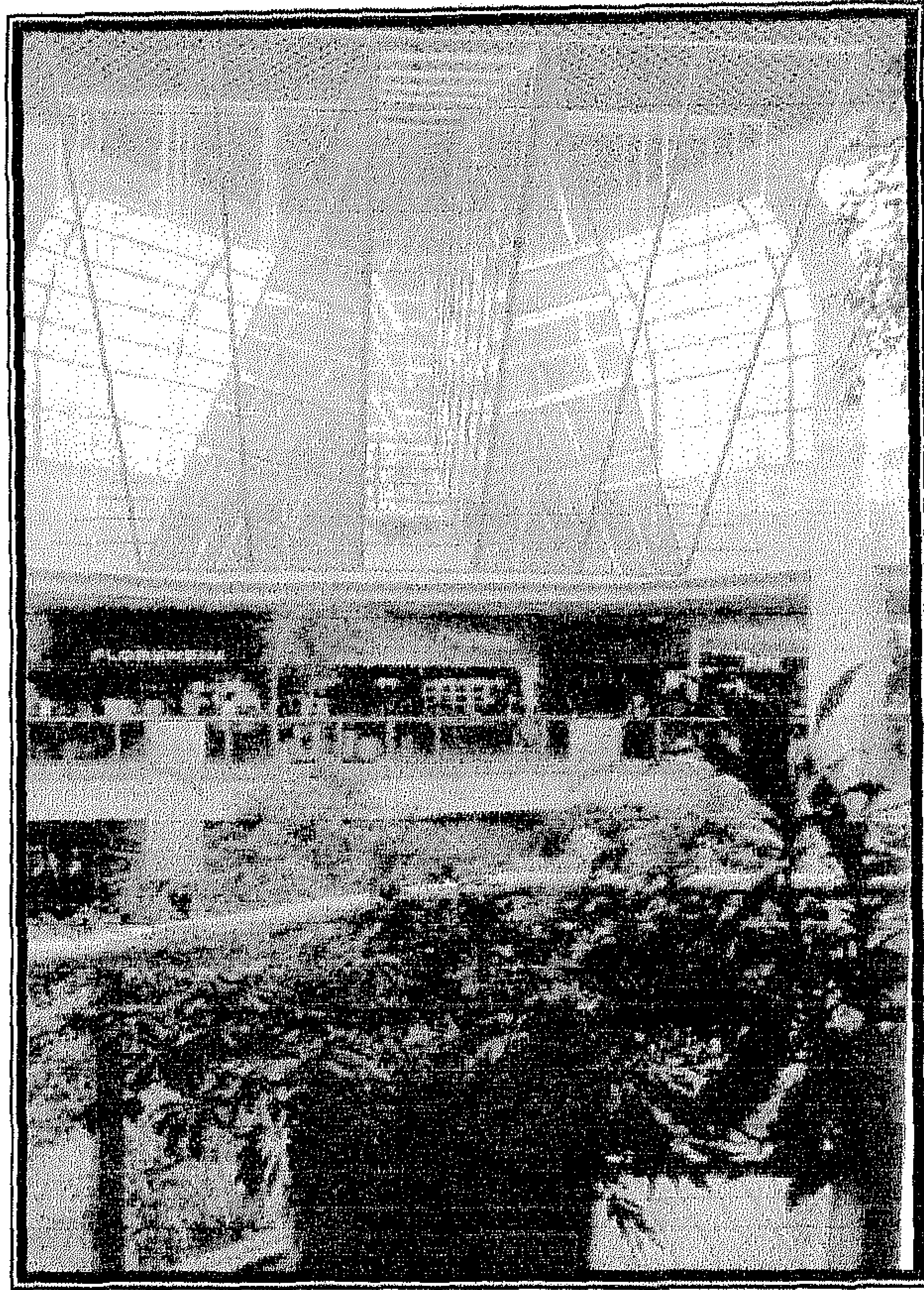
انريا ديل بوتسو **Andrea del Pozzo** .... " القديس ايناثيوس محمول إلى السماء" Enrance of st.Ignatius into paradis ، تصوير بالفريسكو لقبة صحن كنيسة سان اجنازيو ، روما ١٦٩١ـ١٦٩٤ م .



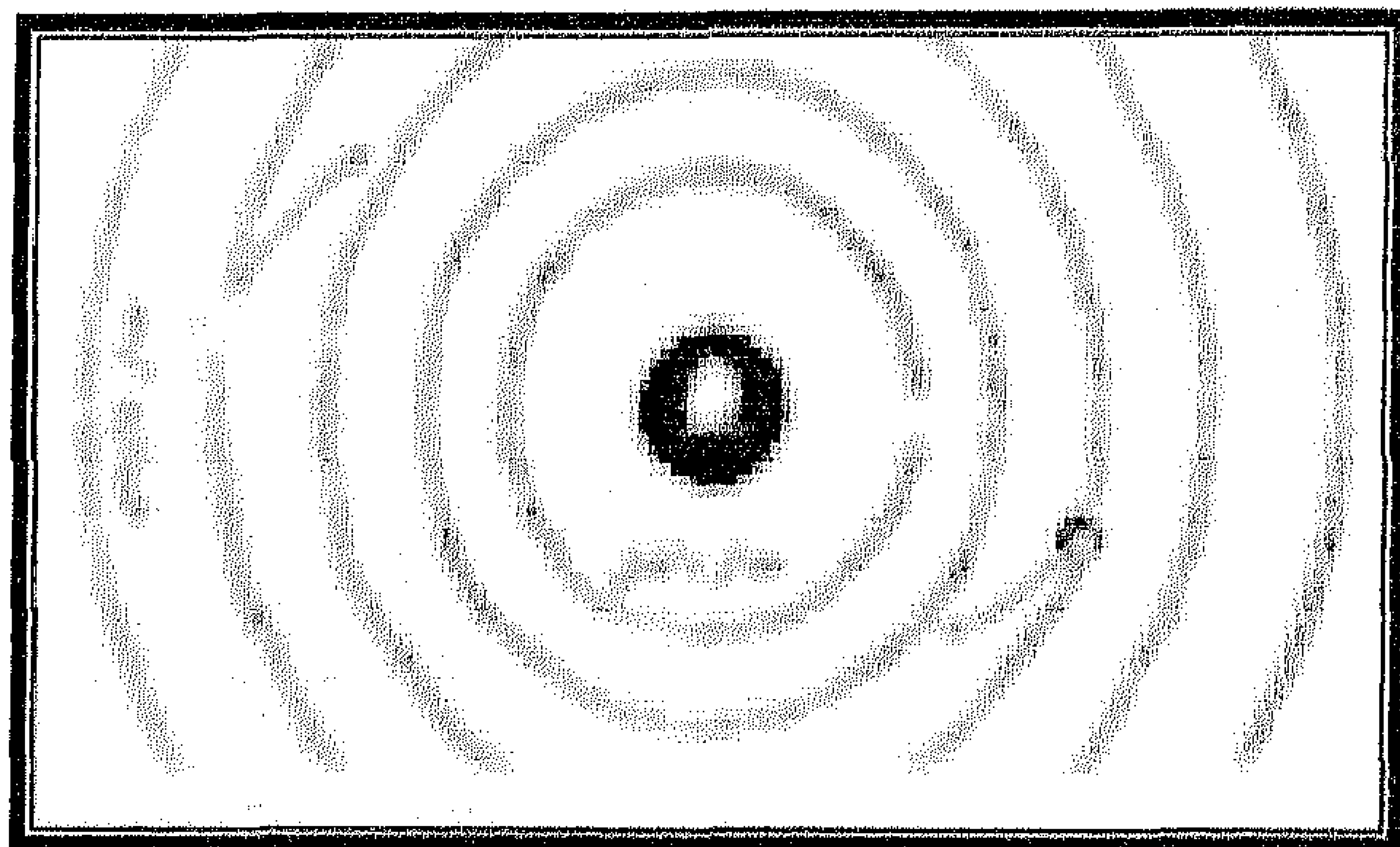
شكل (١٧)
زخارف قبة المحراب..... المسجد العظيم، قرطبة، الأندلس.



شكل (١٨)
نافذة زجاجية معشقة بالجبس ......منزل خاص لبيرت فلينت Bert Flint ، المغرب ، ١٩٥٧.

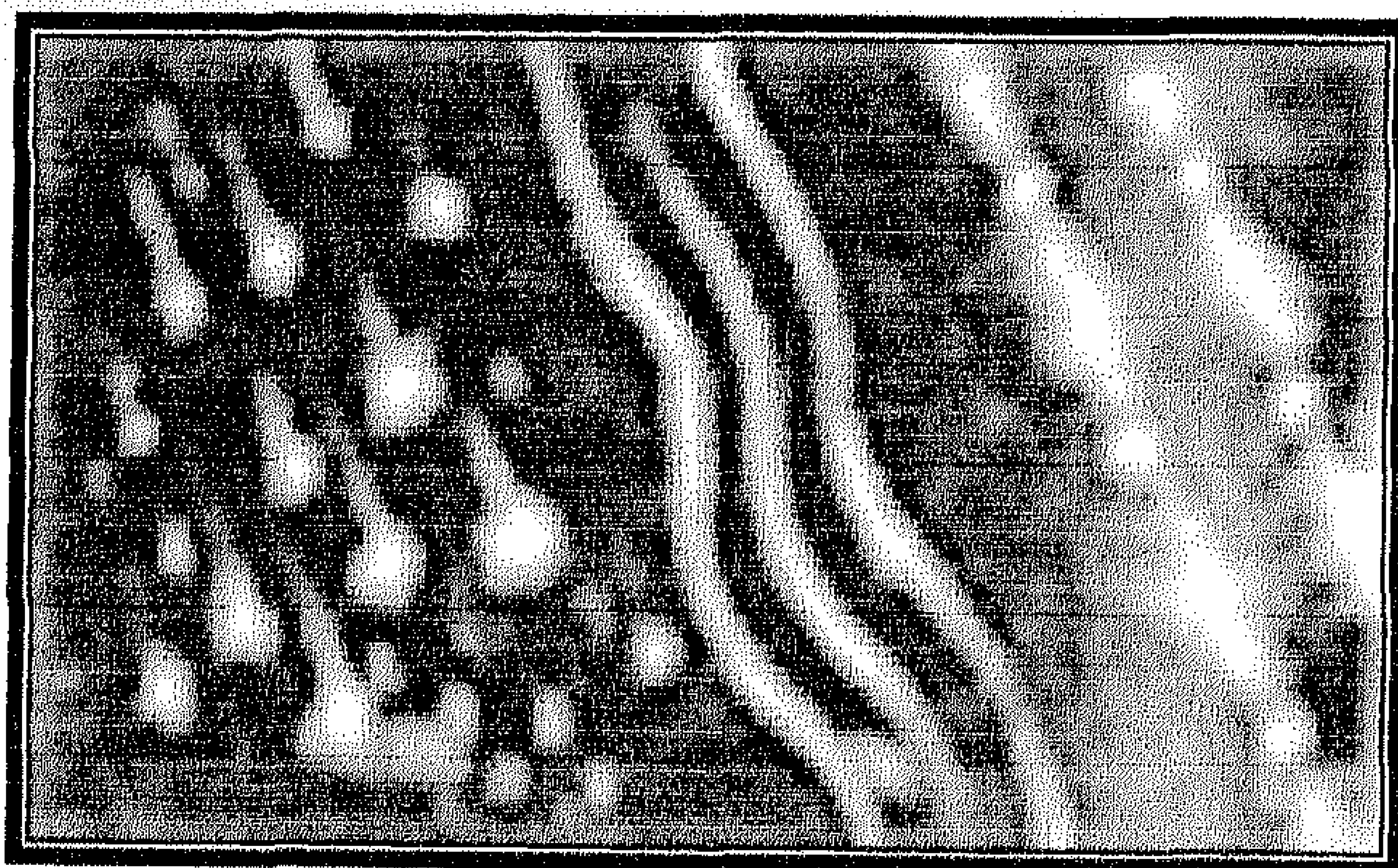


شكل (١٩)
**لوتز هاوفشيلد Lutz Haufschild** ..... التوظيف الحركي الضوئي في أعمال الزجاج الملون ، السقف السماوي المتحرك لمبنى سان ريدج للتسوق ، جالجاري Galgary- ألبيرتا ، ١٩٨١



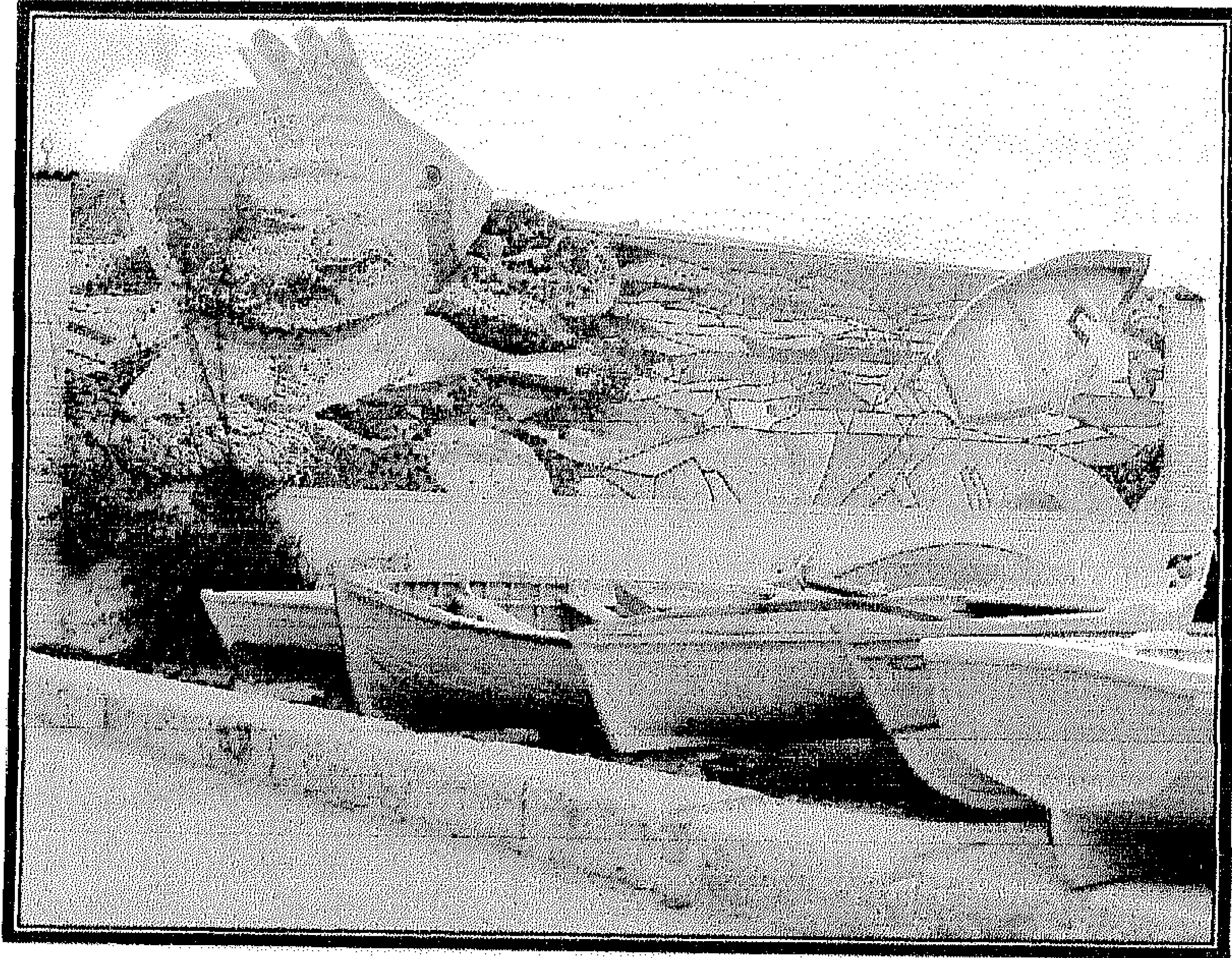
شكل(٢٠أ)

**المدارات والألكترونات Orbitals and electrons** ، وخروج الطاقة .



شكل(٢٠ب)

**نظريات الضوء الثلاث**: الجسيمية Corpuscles والموجية Photons والفوتونية



شكل (٢١)

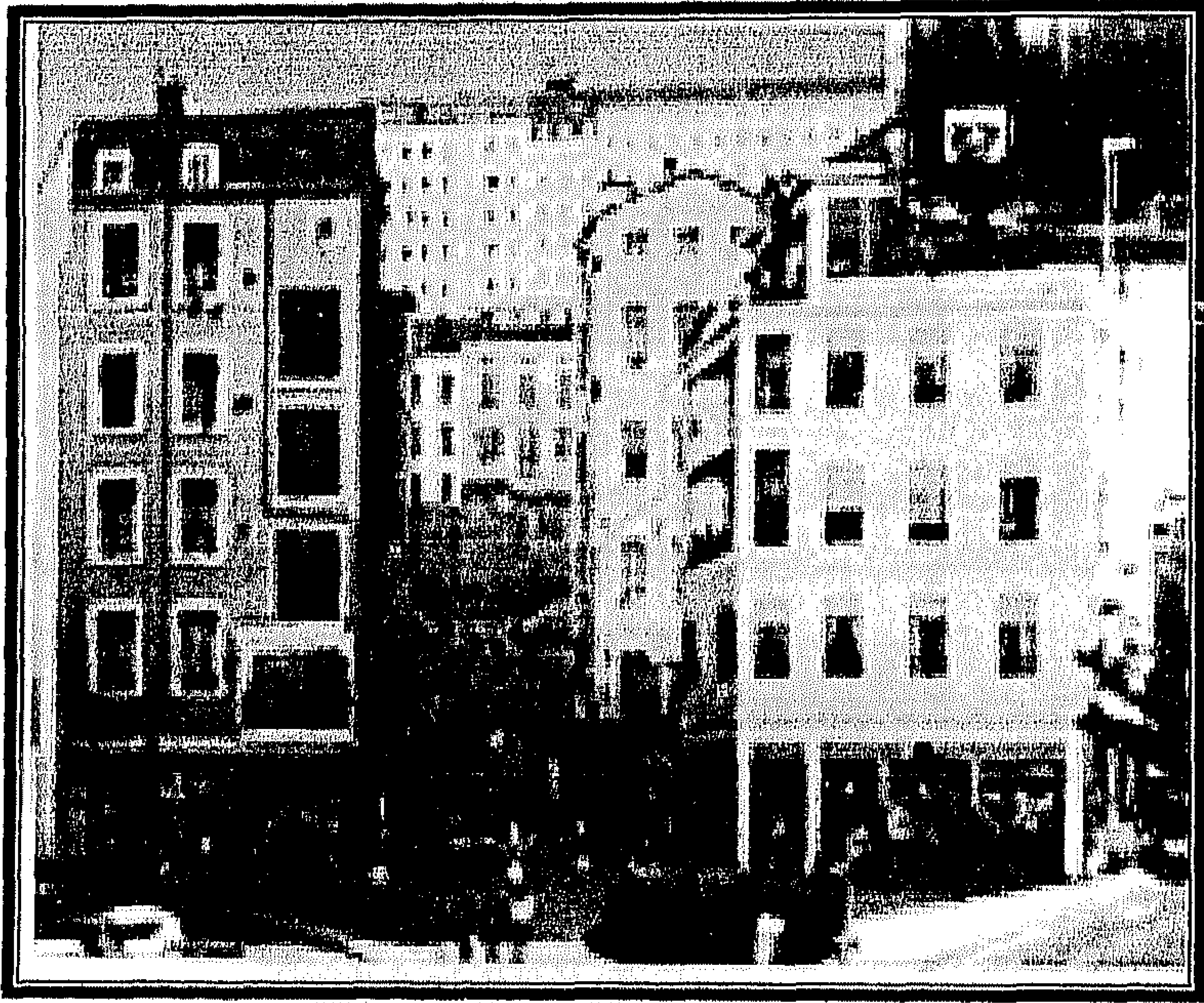
**الفنان محمد طليعة** .... جدارية في منطقة بحري ،موزاييك وبلاطات سيراميك، مدينةالأسكندرية ، مصر، .



شكل (٢٢)
زانكو **Zanko** ....(boulevard de Strasbourg) ،
تصوير لوني ، ألوان أكريليك ، باريس١٩٧٣ .



شكل (٢٣)
**مدينة توني جارنيية Tony Garnier** ، جدارية أحدى واجهات المباني السكنية بالمدينة الصناعية ، فريسكو ، فرنسا ، ١٩٩١.

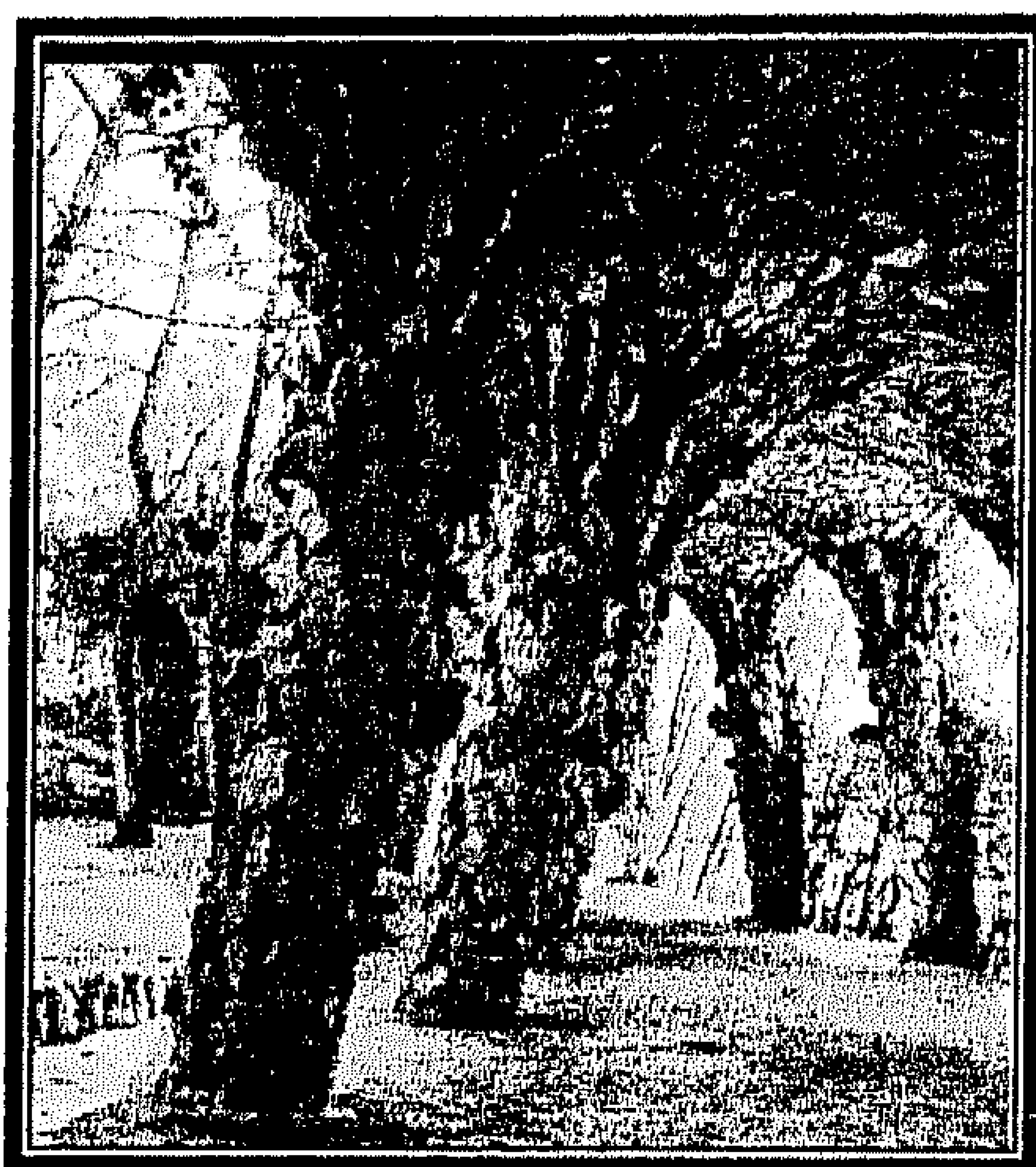


شكل (٢٤)

**جدارية الحي الروسي Quartier de la Croix_Rousse ....**

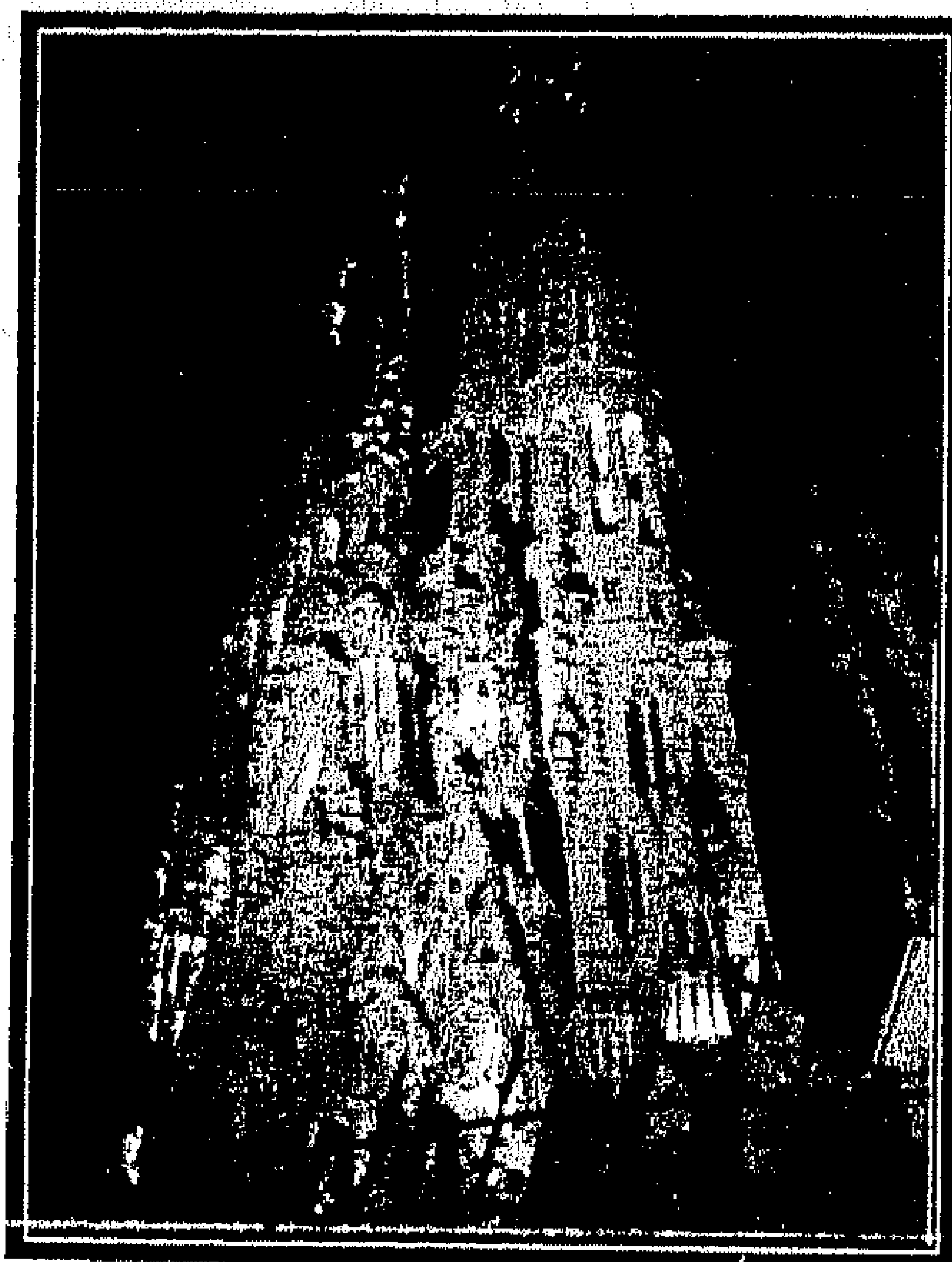
مباني وهمية تعكس صخب المدينة، تصوير لوني Trompe-l'oeil

بمساحة ١٢٠٠م٢، ليون ، فرنسا ١٩٨٧، ١٩٩٧ .



شكل (٢٥)

**أنطونيو جاودي Antonio Gaudi** ...... أحجار طبيعية تغطي الأسطح المعمارية، ممرات منتزة جويل Parco Guell ، برشلونة ، بأسبانيا

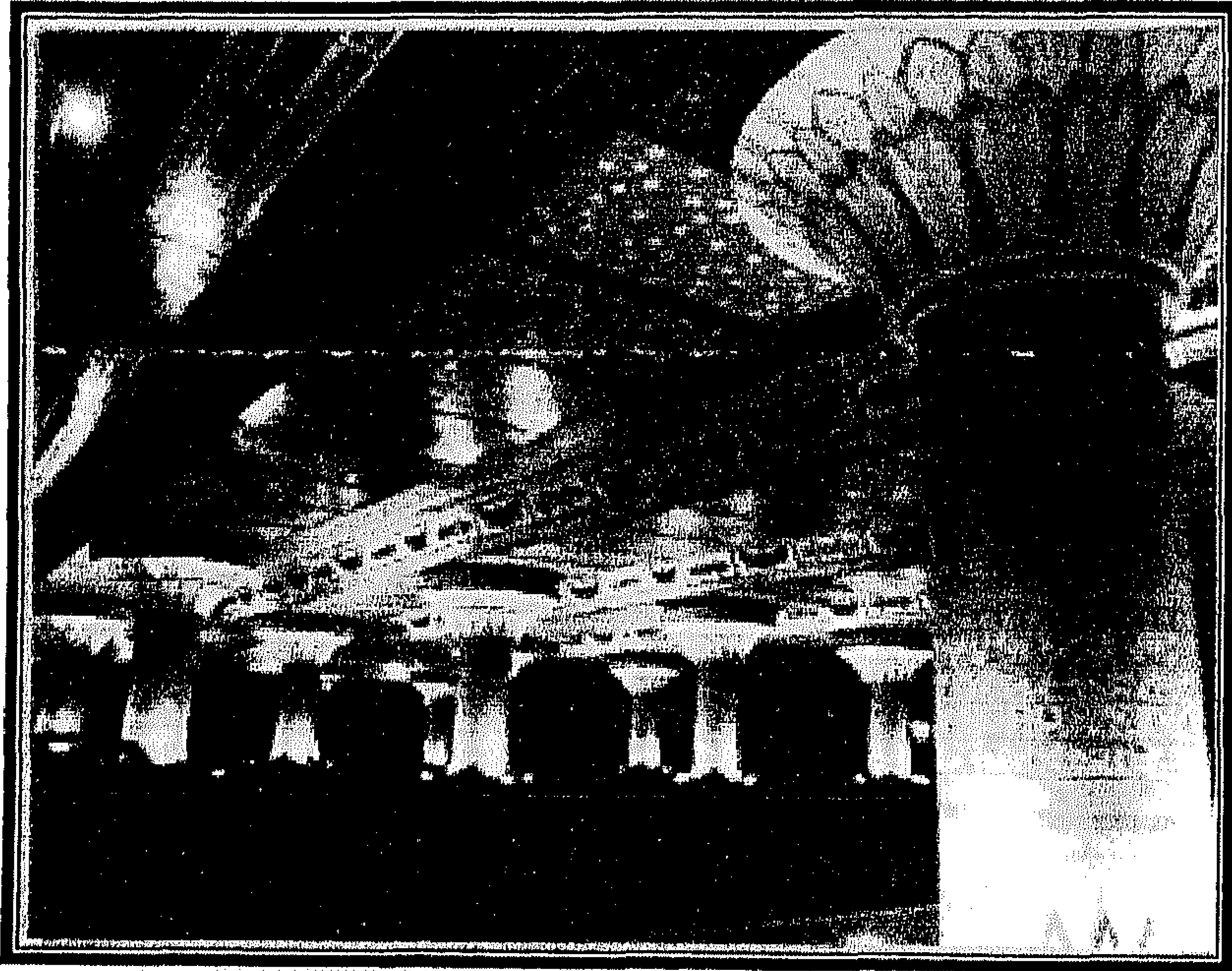


شكل (٢٦)

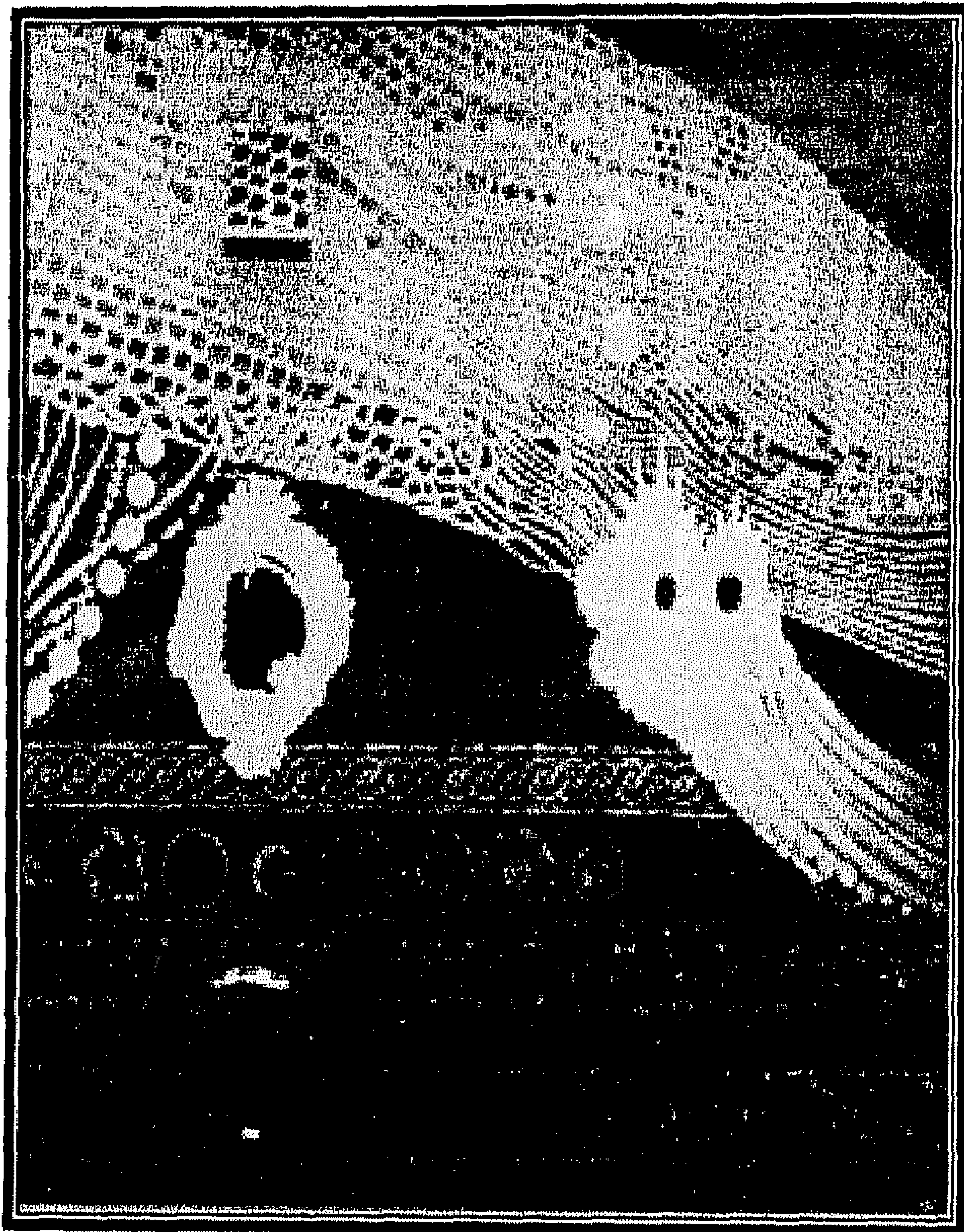
**أنطونيو جاودي Antonio Gaudi** .... أبراج ساجراد The Templo Expiatorio de la Sagrada Familia ،مشهد ليلي ، أسبانيا ،بداية القرن العشرين .



شكل (٢٧)
**الفنان أحمد خليل** ..... جدارية نجيب محفوظ ، موزاييك ، أسفل كوبري أكتوبر بمنطقة العجوزة ، القاهرة ، ٢٠٠٢م .

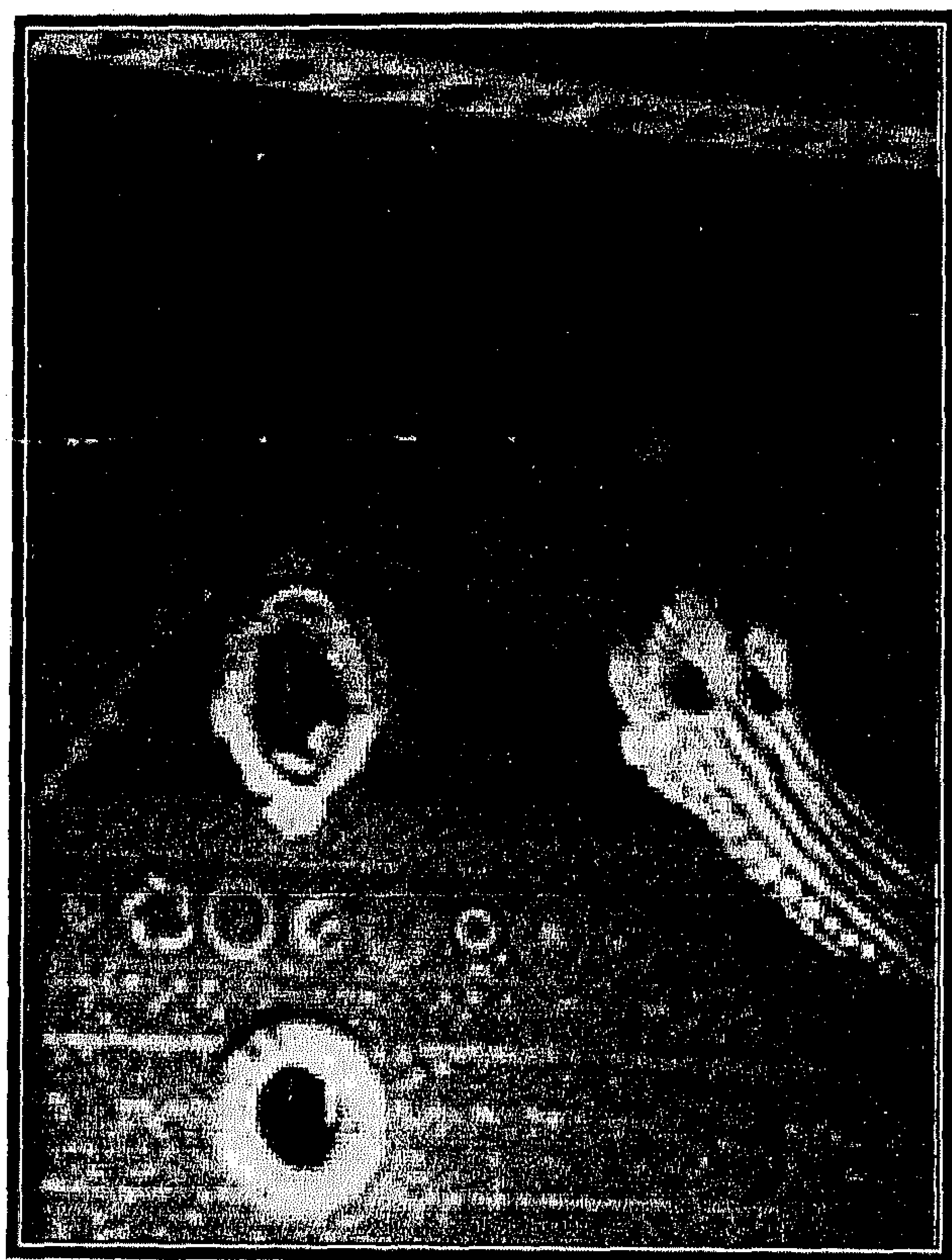


شكل( ٢٨)
**الفنان محمد شاكر** ..... بوابة الكوبري الفرعوني ، موزاييك ، التقاطع الحر للطريق الساحلي الدولي مع الطريق الصحراوي ، مدخل الأسكندرية من الناحية الغربية ، مسطح العمل ٢٠٠ ٤م ، ١٩٩٩.

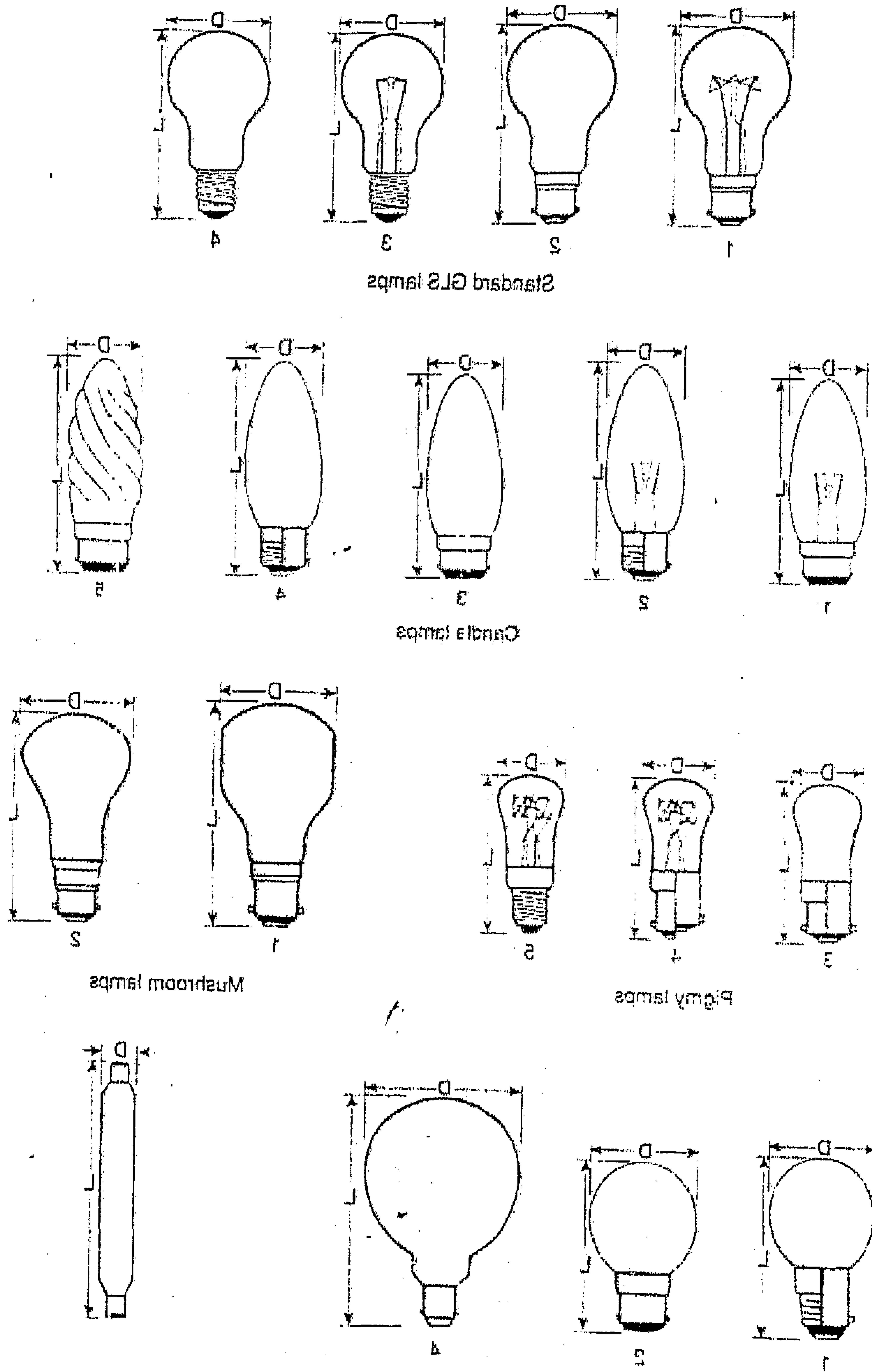


شكل (٢٩)(أ)

**الفنان عبد السلام عيد..مشهد نهاري لجدارية فندق سان جيوفاني باستانلي - بمساحة ٧٠ متر** مربع ، نحت بارز وفسيفساء، ١٩٩٢ .

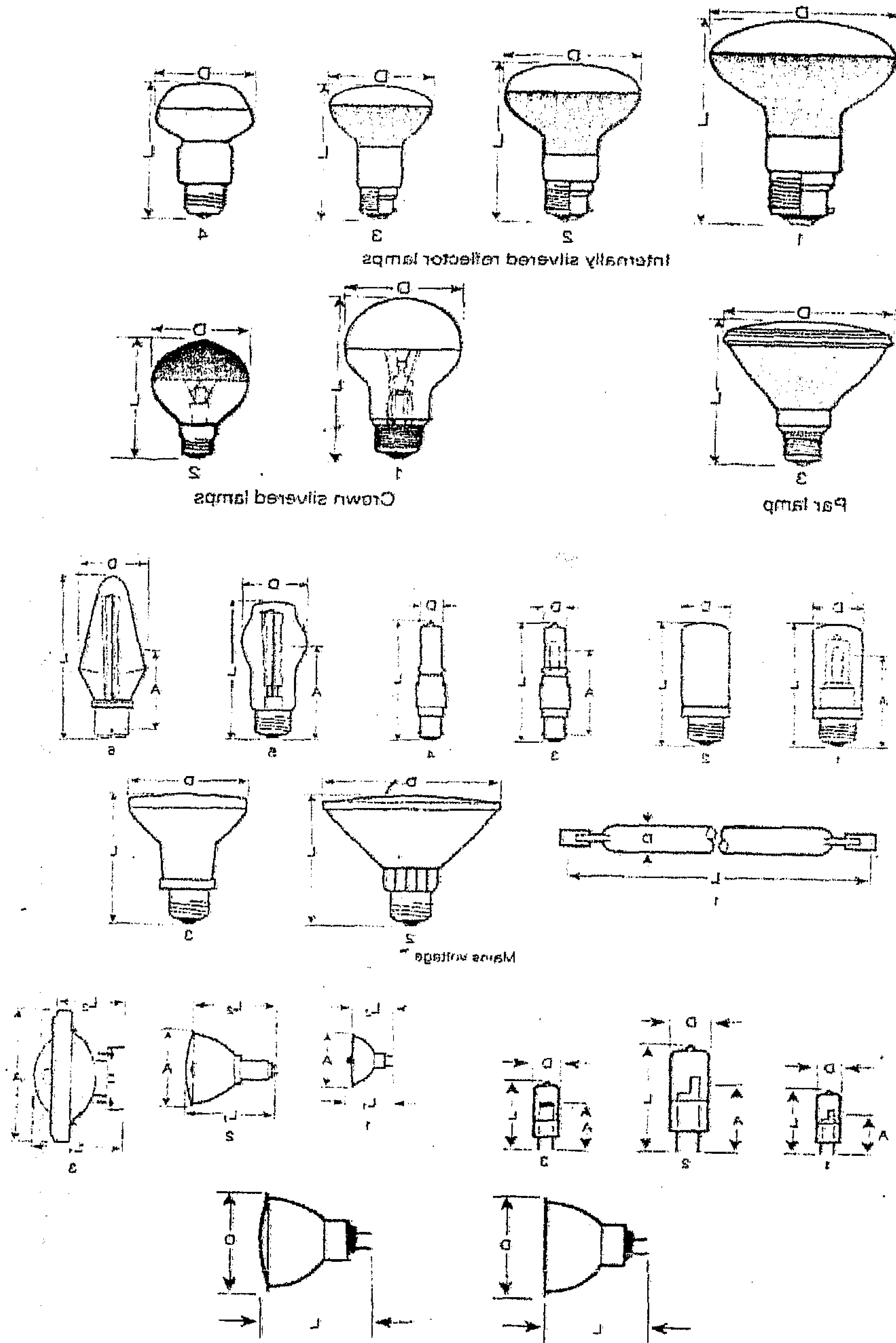


شكل (٢٩)(ب)
الفنان عبد السلام عيد..مشهد ليلي لجدارية فندق سان جيوفاني باستانلي .



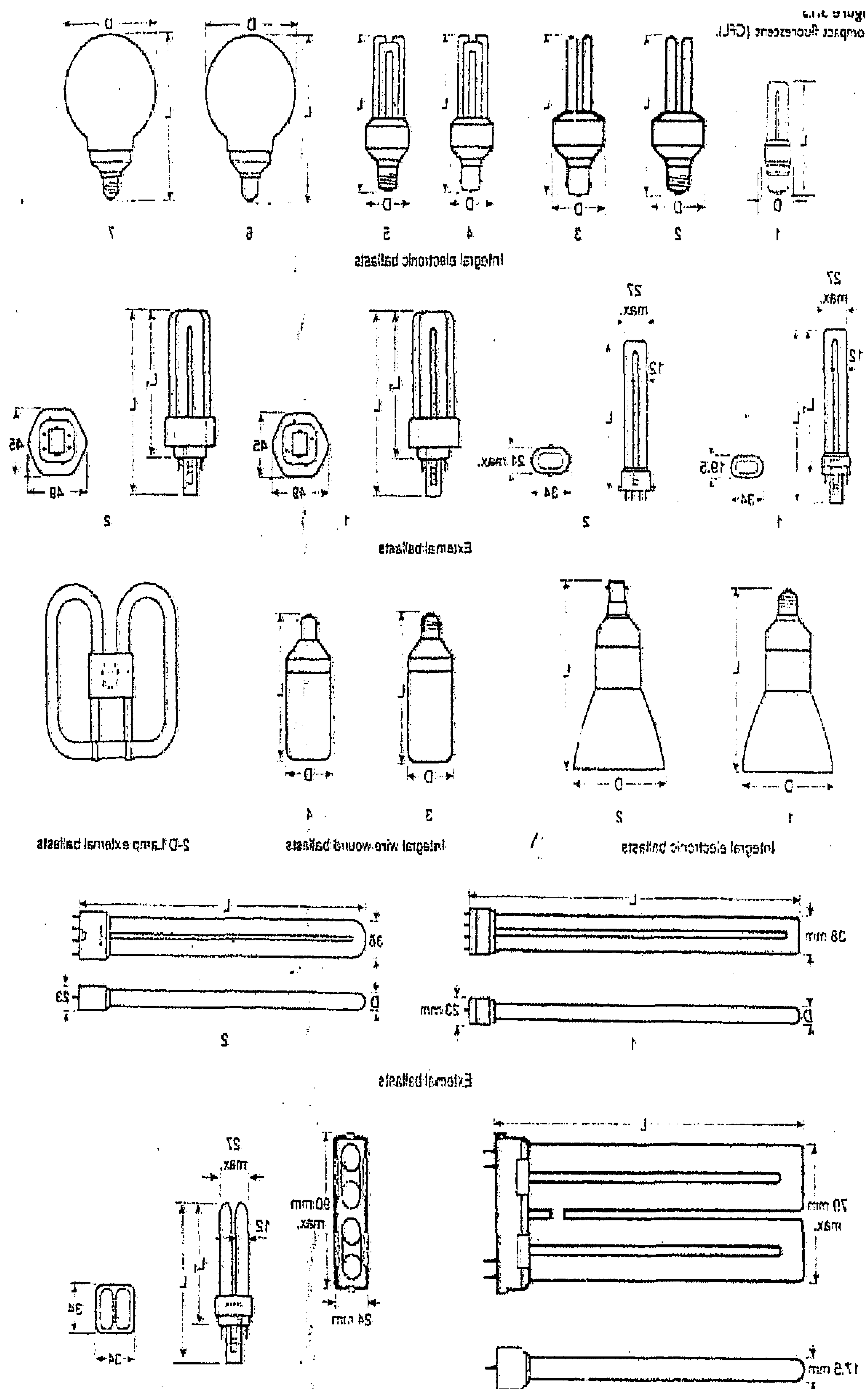

شكل (٣٠)

أشكال متعددة من اللمبات المتوهجة ( لمبات التنجستين Tungsten filament lamps )

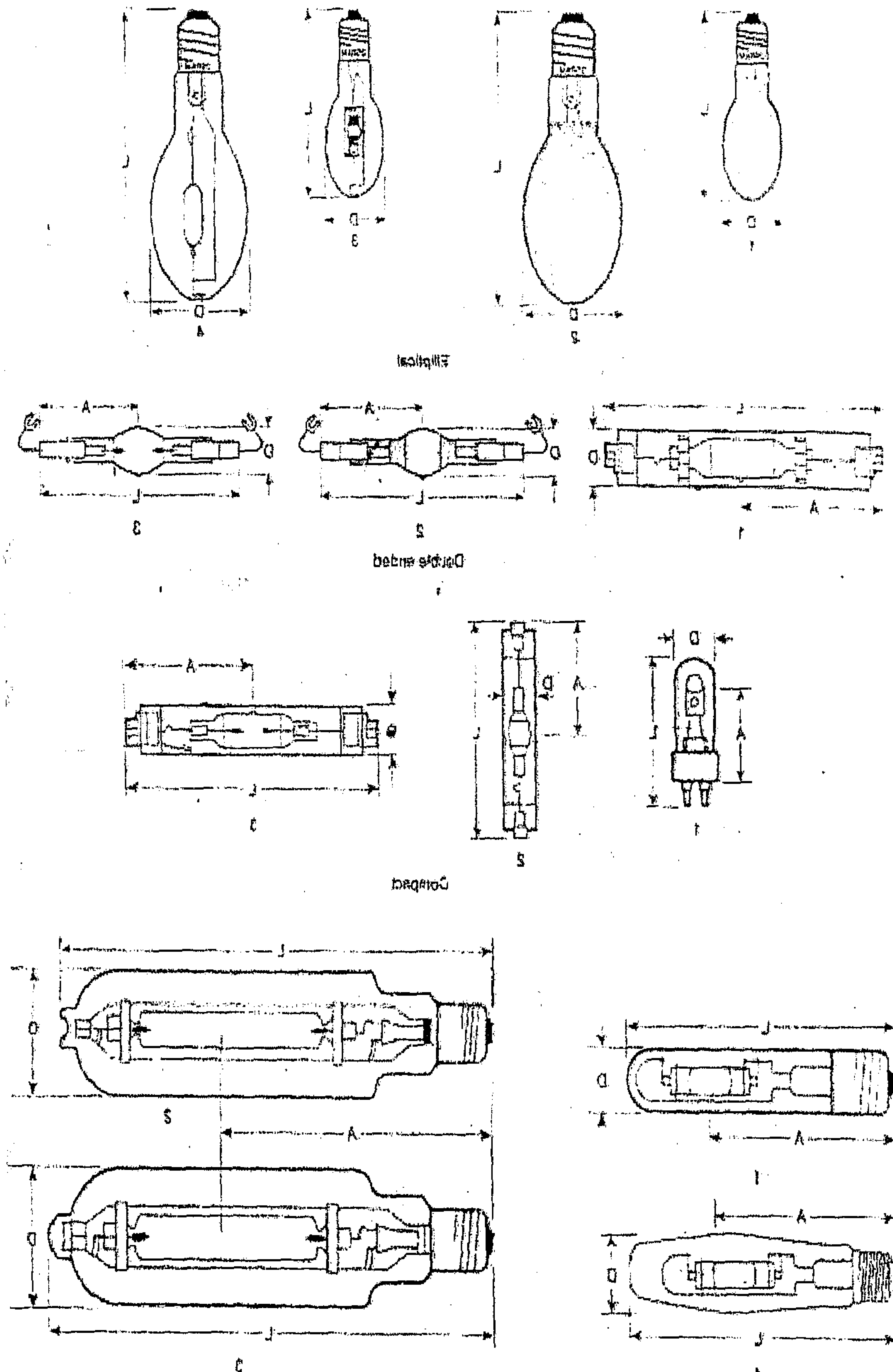



شكل (٣١)

أشكال متعددة من اللمبات ذات الأسطح العاكسة silvered reflector lamps ، ولمبات الهيلوجين halogen lamps .



شكل (٣٢)
أشكال متعددة من وحدات الفلوريسنت fluorescent lamps



شكل (٣٣)

أشكال متعددة من لمبات الهاليد المعدني metal halide lamps .

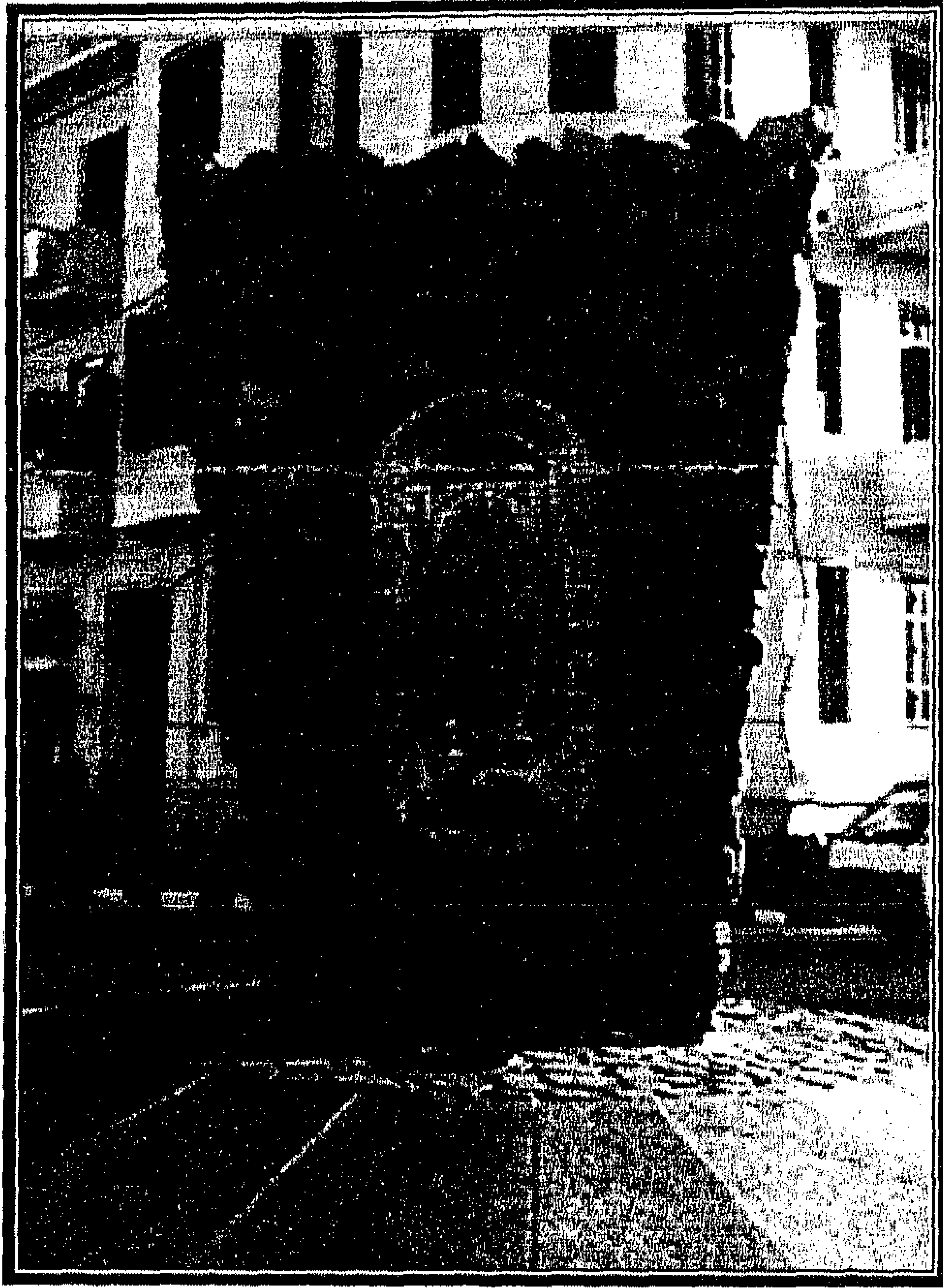


شكل ( ٣٤)(ا)

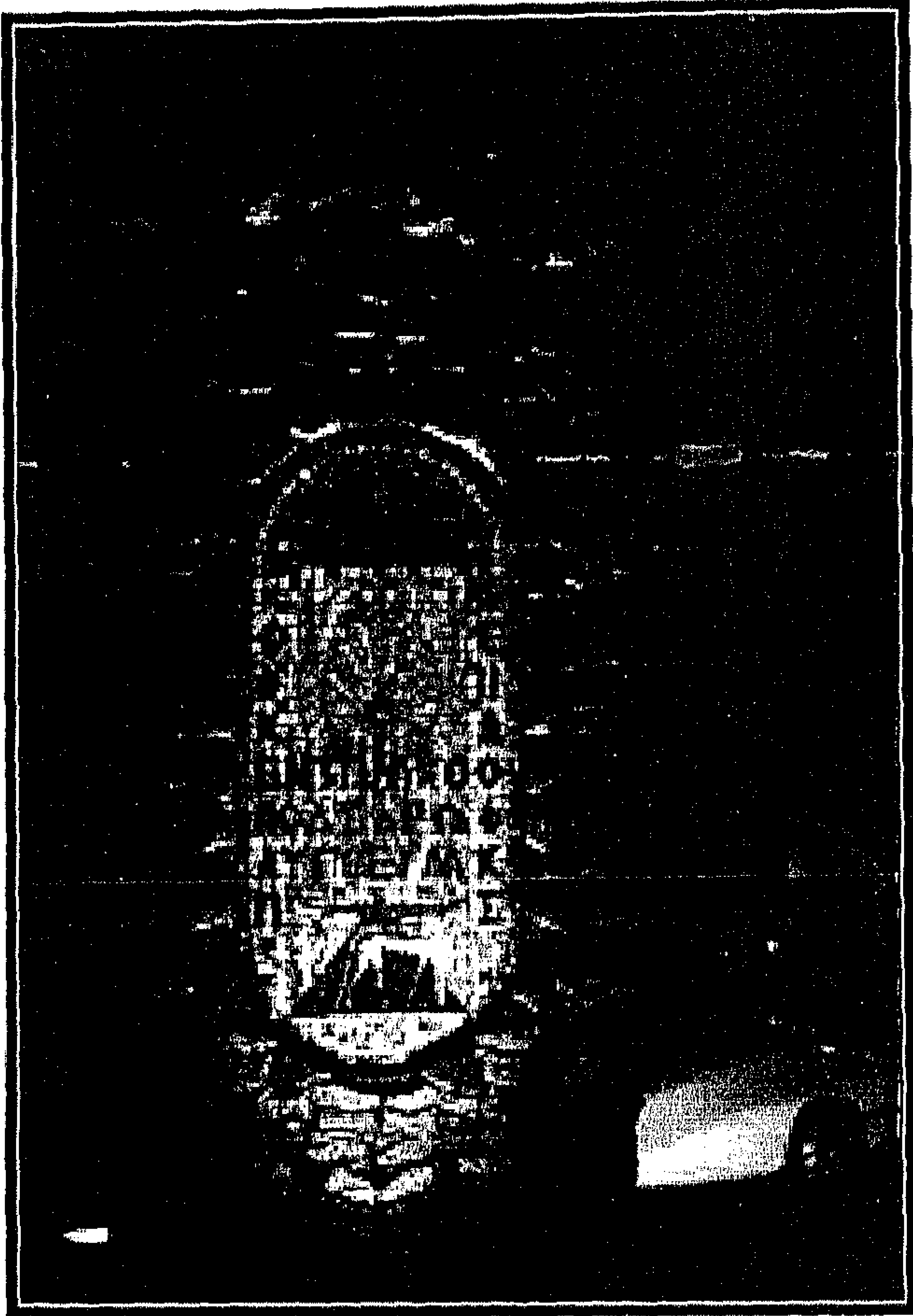


شكل (٣٤)(ب)

**جدارية مناظر ريفية......** الإضاءة من أعلى،بلاطات سيراميك ، ميدان المنيب ، القاهرة.



شكل (٣٥) (أ)
**الفنان محمد شاكر** .... ثلاثية الحضارة ، مشهد نهاري ، موزاييك وأحجار طبيعية ، المسطح الكلي ١٩م ، تقاطع طريق راس التين مع طريق الكورنيش ، الأسكندرية ،٢٠٠٢م .



شكل(٣٥) (ب)
**الفنان محمد شاكر .... ثلاثية الحضارة ، مشهد ليلي .**



شكل (٣٦)
أيلانا شيفر **Ilana Shafir** ......... النجمة Star، سيراميك وحصى وقشر محار وزمالتي ذهبي وفضي وأحجار خضراء, Ceramic, pebbles, shells, green eilat stones,and gold and silver smalti
(٥٠x٧٠ سم)

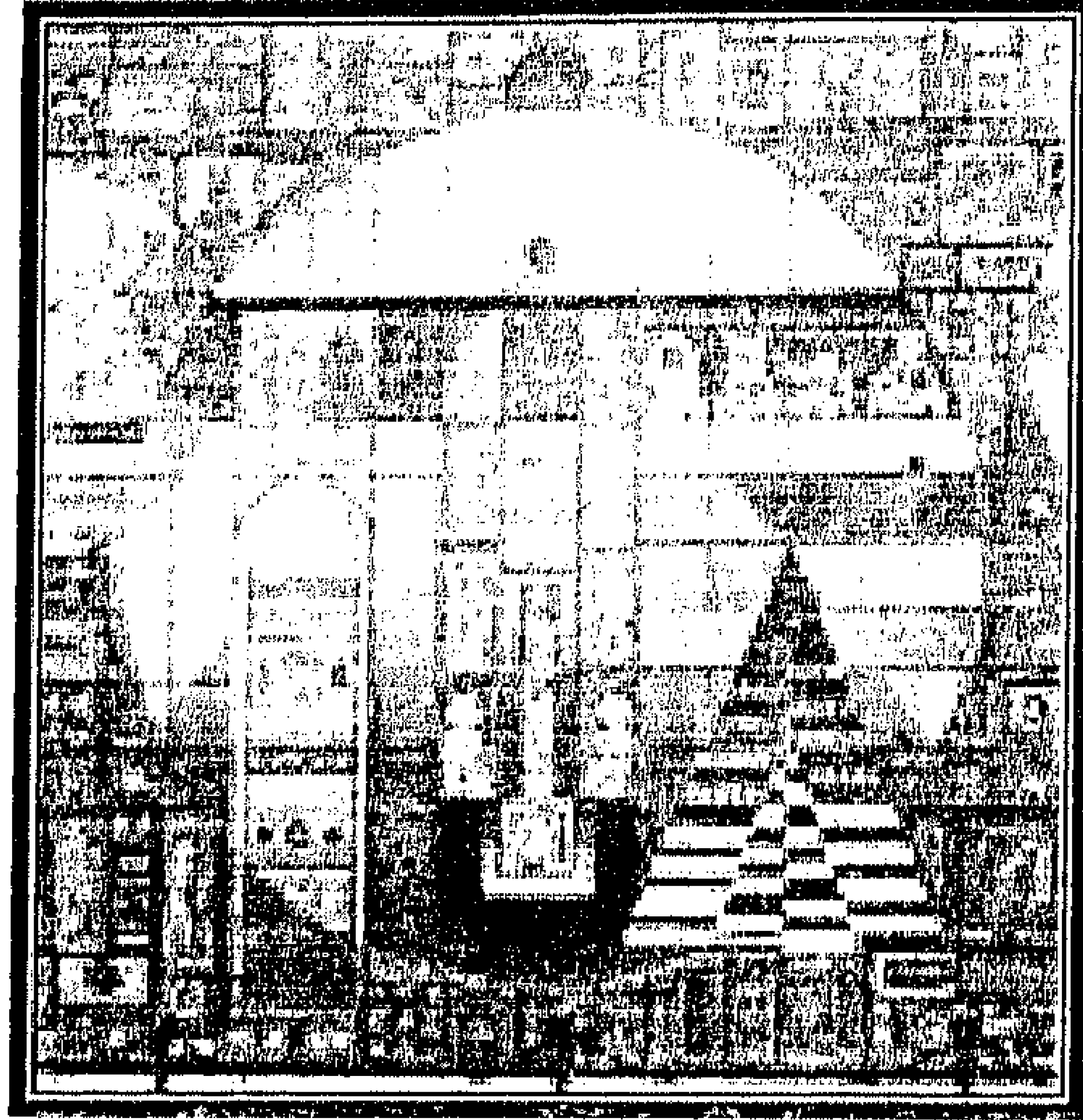


شكل (٣٧)

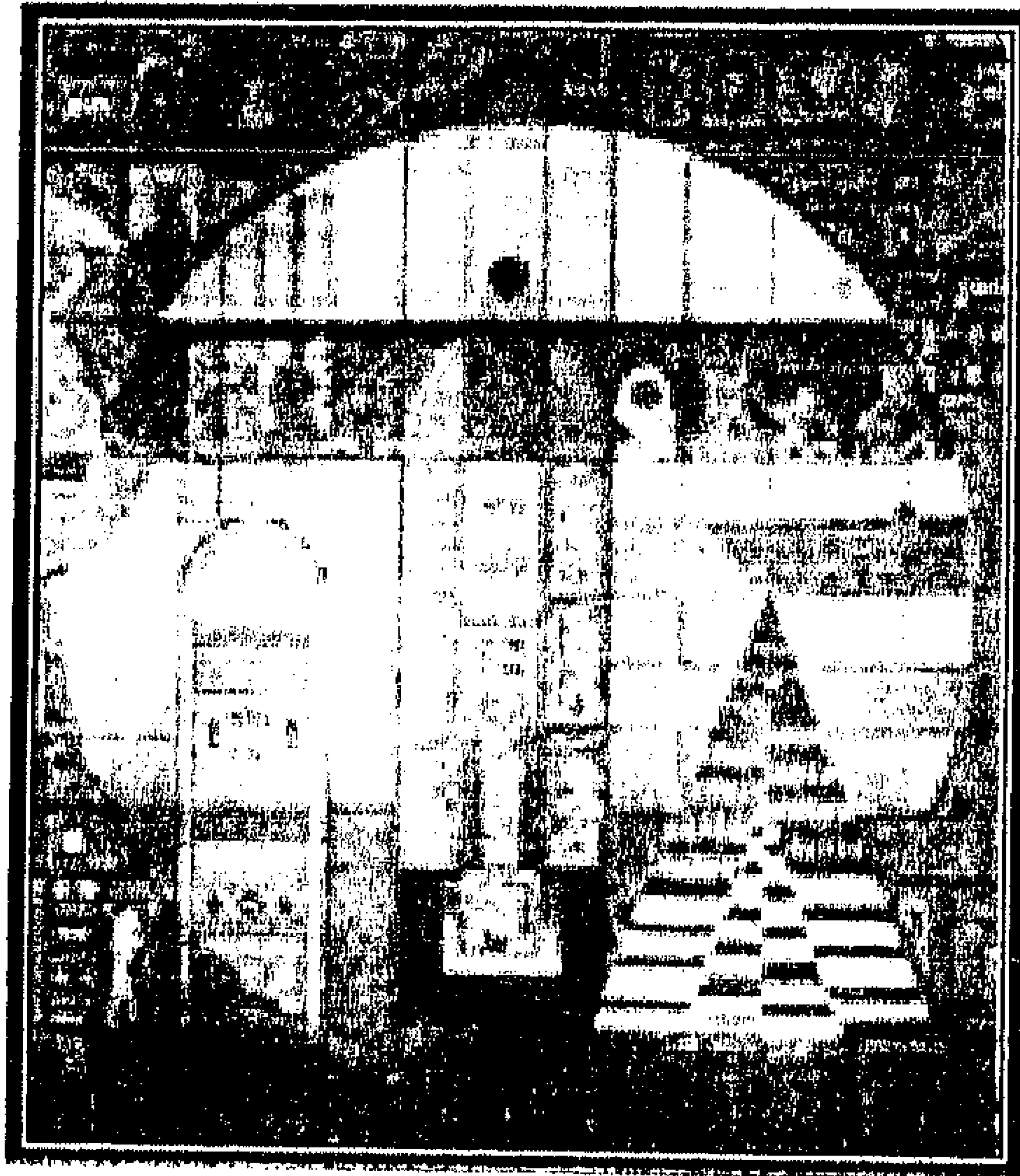
**لينو بيانكي باريفيرا Lino Bianchi Bariviera**..... (الصليب ينيرة السيد المسيح ) La croce degli spiriti beati ، (١٩٠٦م) ، تنفيذالموزايك: زيلومولدتشي Zelo Molducci ،Acilia ،(١٩٨٤) ، أيطاليا ، (١٥٠ x ١٠١سم) .



شكل (٣٨)
**جان موير.Jane muir** .... (Fruiting)، تفصيلية، موزايك زجاجي وقرميد وإردواز، ايطاليا، (٥٠x٥١ سم).



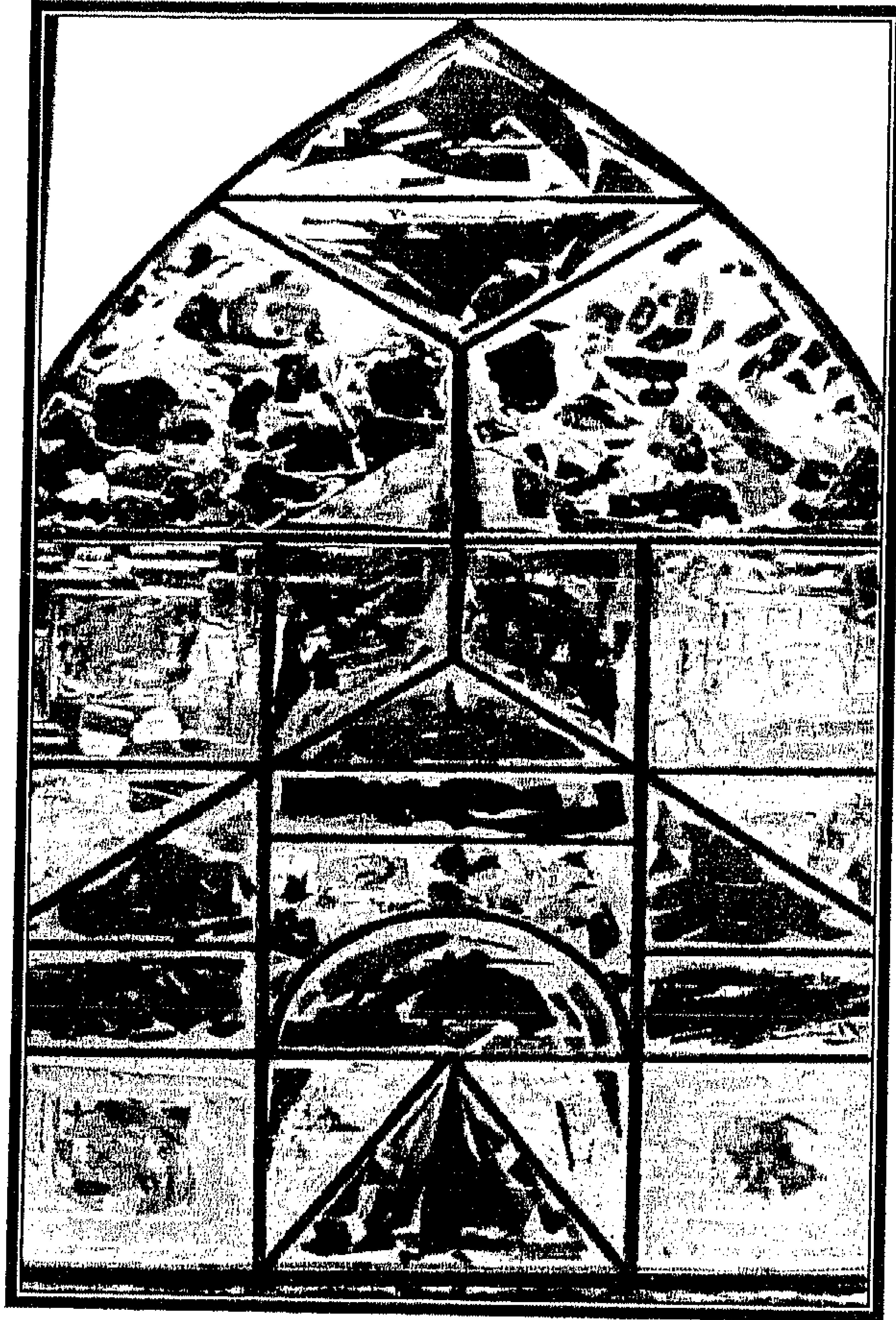
شكل (٣٩ ) ( أ)
**محمد شاكر**...... "جدارية محكى القلعة" ، (تفصيلية ) ، مشهدنهاري ، زجاج وموزاييك وتيسيرا ، قلعة قايتباي، الأسكندرية ،مسطح العمل١٨٤م مربع ،٢٠٠٢م .



شكل(٣٩) ( ب)
**محمد شاكر**......."جدارية محكى القلعة" ، (تفصيلية ) ، مشهد ليلي .



شكل (٤٠)
"Cono Nero" .... **Felice Nittolo**فيليس نيتولو،
Glass mosaic, marble, coal,موزاييك زجاجي ورخام و
. diameterارتفاع٣٧سم×١٨سم، and lava



شكل (٤١)
**الفنان أحمد نبيل** ..... بلاطات كسر زجاج معشق بالأيبوكسي ومثبتة في الحديد المشغول.

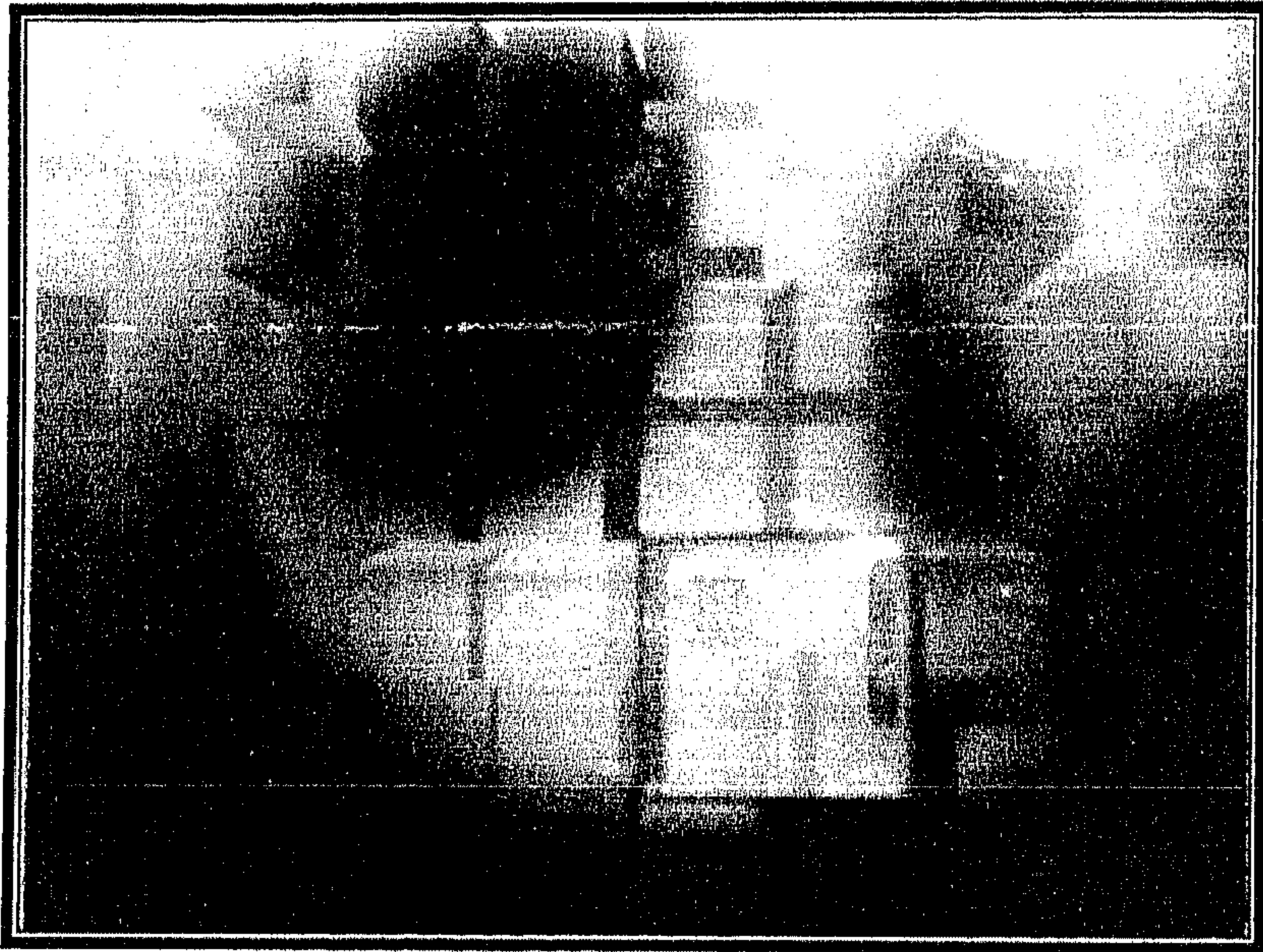


شكل (٤٢)

**من أعمال الباحثة.....** قطع من الزجاج المجزئ Fragmenting and shattering gla المعشق بالأيبوكسي ، ٥٠×٨٠ سم ، ٢٠٠٠م .

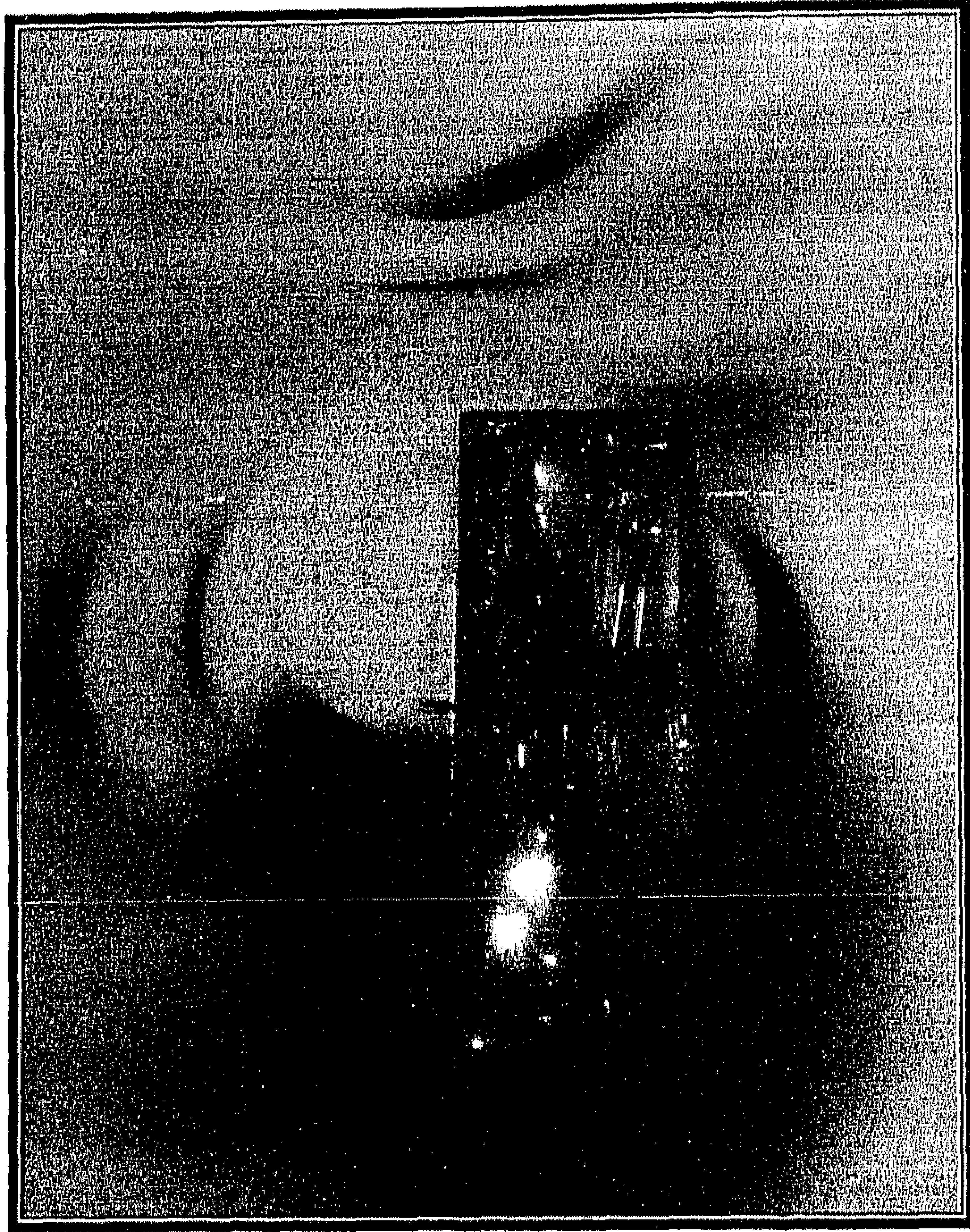


شكل (٤٣)
**الفنان محمد زينهم** ..... سيراميك ملون بصباغات حرارية وزجاج محفور ، ٤٠ × ٤٠سم ، معرض خاص بالمركز الثقافي الأيطالي ، القاهرة ، ٢٠٠٥م.



شكل (٤٤)

**الفنان محمد زينهم .....** سيراميك ملون بصباغات حرارية وزجاج محفور ، ٤٠ × ٤٠سم ، معرض خاص بالمركز الثقافي الأيطالي ، القاهرة ، ٢٠٠٥م.



شكل (٤٥)
**الفنان محمد زينهم** ..... سيراميك ملون بصباغات حرارية وزجاج محفور ومشطوف، ٤٠ ×٣٠سم ، معرض خاص بالمركز الثقافي الأيطالي ، القاهرة ، ٢٠٠٥م.



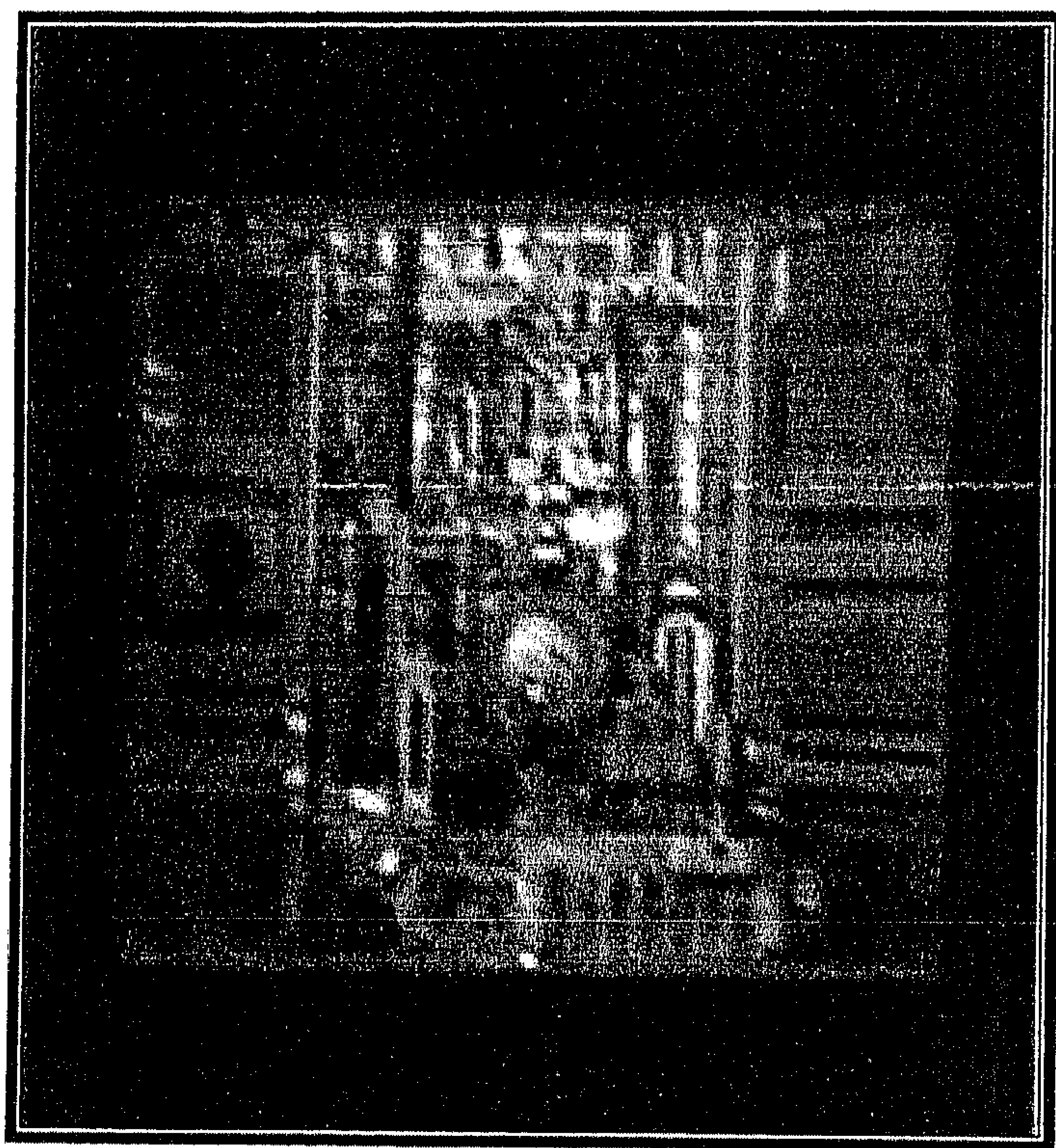
شكل (٤٦)

**الفنان محمد زينهم** ..... سيراميك ملون بصباغات حرارية وزجاج منصهر ، ٣٠ × ٣٠سم ، معرض خاص بالمركز الثقافي الأيطالي ، القاهرة ، ٢٠٠٥م.



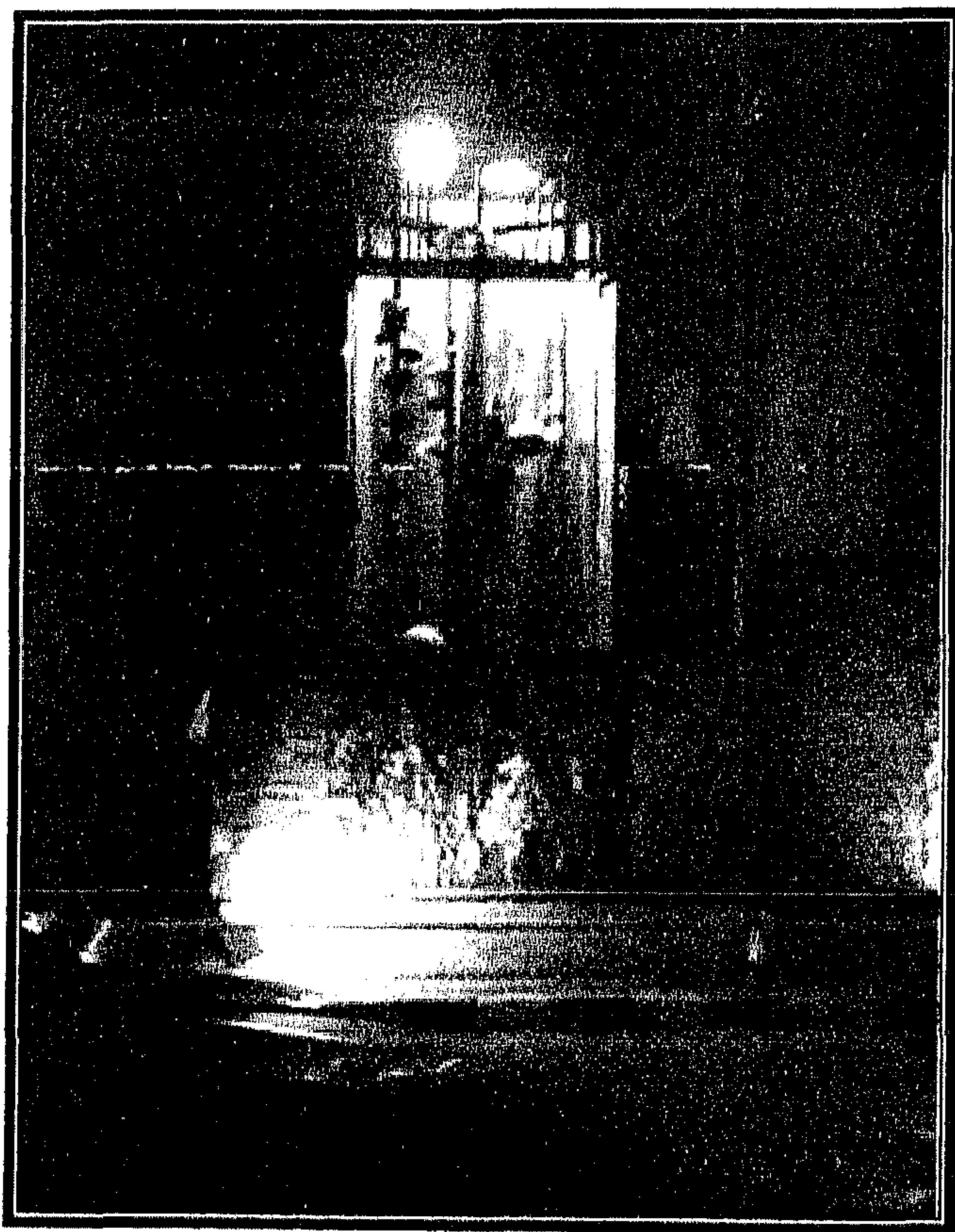
شكل (٤٧)

**الفنان محمد زينهم** ..... سيراميك ملون بصباغات حرارية وزجاج محفور ، ٣٠ × ٣٠سم ، معرض خاص بالمركز الثقافي الأيطالي ، القاهرة ، ٢٠٠٥م.



شكل (٤٨)

**الفنان عبد السلام عيد** ...... مجسم صدمة المستقبل ، حائز على جائزة بينالي الإسكندرية الدورة الحادية عشر ،٨٠×٨٠×٨٠×٦٠،٢سم ، ١٩٧٦م.

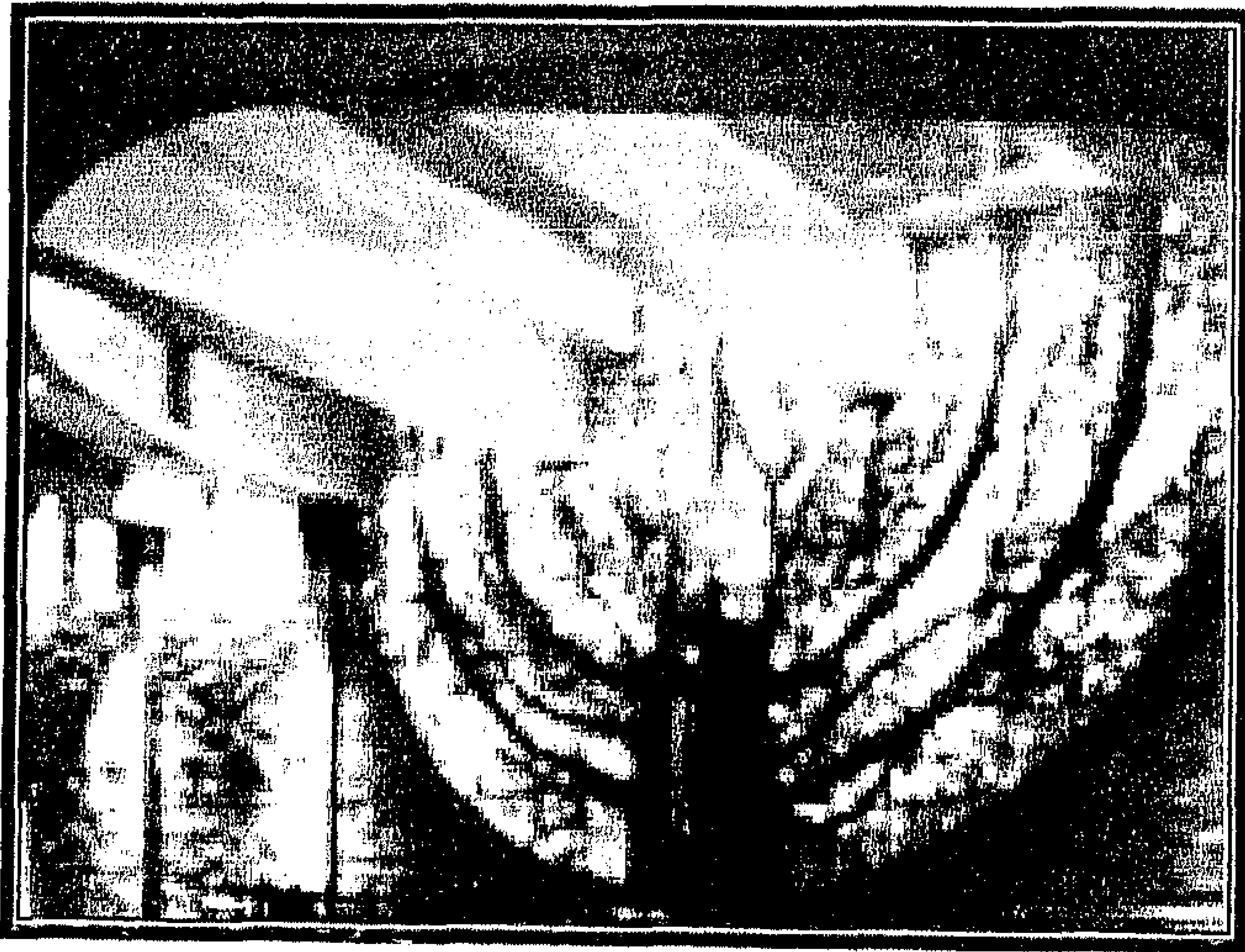


شكل (٤٩)

**الفنان عبد السلام عيد....** جدارية فندق سان ستيفانو بمساحة ٢٠٠ متر مربع، تفصيلية.مجسم عمارة المستقبل ، خامات متعددة ، ٢٠٠٠ م.



شكل (٥٠) (أ)
كنيسة السلام Congregation Shalom Church .....منظر خارجي ، (٨٠ وحدة إضاءة خلفية تضيء ٤٥ قدم عرض × ٣٥قدم ارتفاع)،( Fox point,wi)



(ب)
كنيسة السلام Congregation Shalom Church ..... منظر داخل ، شجرة الحياة Tree of life ، زجاج ملون وخرسانة .



شكل (٥١)

باتريك رينتينز **Patrick Reyntiens**.....Fool's Paradise ، زجاج مرسوم بالألوان الحراريةGlass canvas ومعشق بالرصاص، بمساحة ٣×١م، ١٩٨٦م.



شكل (٥٢)
**الفنان أحمد نبيل** ..... بلاطات كسر زجاج معشق بالأيبوكسي .

# الفصل الثاني
# الضوء وعلاقته بتطور الشكل والمضمون

إن تصوير المسطحات المعمارية بأبعادها وأشكالها المنوعة، هو ثمرة لعملية منهجية خاصة يتبعها المصور ألجداري لتنظيم العناصر المتعددة التي تتآلف منها حركة السطح المصور بأساليبه الإيقاعية والتنظيمية، محاولا فرض ضرب من الوحدة على ما في الموضوع من تعدد في الأشكال والحركات والصور.

هذه المنظومة المتراكبة لمجموعة العناصر التكوينية المختلفة تحيل العمل ألجداري إلى اتساق كلى لعلاقات وأطر بنائية قد صبت جميعها في هيكل تكويني واحد، تحدده علاقات رابطة لأجزائه وشعور فعال يصنع موضوعه في الإدراك، ويلعب الضوء فيها دور بنائي هام باتجاهه وتلاعبه على أسطح هيئة الكتل والأشكال، مؤكدا للعناصر التشكيلية الأخرى الداخلة في التكوين من خطوط وألوان وملامس.... وموحدا لرؤية متكاملة بين أجزائها.

فالصورة لن تقول شيئا إلا بوصفها كلا مركبا، والمعنى لا يرتبط بتكوينات منفصلة معزولة بعضها عن بعض، ولكن يرتبط بعملية معقدة وكاملة هي العمل التكويني التركيبي. هذا المفهوم حول اتساق الصيغة الكلية للأعمال الجدارية والدور التي يلعبه الضوء في تلك الصيغة هو المحور الأساسي الذي تقوم عليه الدراسة لأهمية الضوء الظاهري، وعلاقته المركبة كليا مع عناصر التكوين المختلفة، ومدى تكامل الأدوار بينه وبين الضوء الضمني في سياق العمل، كذا مدى تأثيره على إمكانية اكتشاف القيم التشكيلية الكامنة في الجوانب المختلفة لتصميم المسطحات الجدارية.

وقد تتيح لنا الدراسة في ظل النظريات والحقائق العلمية والتطبيقات التي قدمتها المدرسة الفكرية الألمانية – مدرسة الجشتالت) [1] في مجال الإدراك الكلى للأشكال وكيفية حدوث الإستبصار، أن نستنتج ونكتشف أهمية دور الضوء في صياغته الكلية للأعمال الجدارية المعاصرة، واكتشاف القوة التعبيرية والرمزية الكامنة في تفاعل متكامل لعناصرها التكوينية والمتزامنة مع حركة تلاعب الضوء بأسطحها.

## ▪ الضوء ونظرية الجشتالت:

نظرية الجشتالت نظرية سيكولوجية ذات اتجاه كلى حول الاتساق والتنظيمات، اتبعت نهجا مستحدثا في دراسة الإدراك البصري يقوم على دراسة الكل Whale قبيل دراسة الأجزاء Parts، والفكرة الجوهرية التي يقدمها هذا المصطلح هي أن " الكل مختلف عن مجموع الأجزاء، أو هو ليس مجرد تجميع

* مدرسة الجشتالتGestall هي مدرسة فكرية ألمانية ظهرت مع أوائل القرن العشرين.

(1) د. عبد الفتاح رياض: التكوين في الفنون التشكيلية، ص ٢٠٤.

..أجزاء، وأن الإدراك العام ليس بالضرورة إدراك لمجموع الأجزاء التي يتكون منها الشكل، بل هوا ادارك عام بصفة كلية مميزة." (١)

فنحن لا نتعرف على شيء معين لأول وهله بمجرد أننا تعرفنا على جزيئاته بل لأننا أدركناه ككل، ويكتسب كل جزء كيفيته الخاصة تبعا لوصفه بالنسبة إلى الصيغة الكلية للعمل، إذ أنه يمكن للمرء أن يشاهد مجموعة العناصر المكونة للشكل في علاقات مختلفة، تبعا لصيغة تنظيم مختلفة للكل الذي توجد فيه تلك العناصر.

كما أنه إذا ما أضيفت عناصر بصرية جديدة إلى الصيغة الأصلية، فإن ذلك سيعطى للتكوين كيان وبعد جديد، ونوعا من التنظيم المختلفة والتراكيب لمجموعة العناصر المكونة للعمل ألجداري من شكل وحجم ولون وملمس...، والتي تزود المشاهد باتصال جيد لكيفية تجميع أجزاء المثيرات أو العناصر البصرية.

والضوء كمثير بصري يعد عنصر بنائي من عناصر البناء التشكيلية في تصميم الأعمال الجدارية، والذي يسمح بحركته وتلاعبه على الأسطح المعمارية بإنتاج عدد لا نهائي من الألوان والظلال والتباينات، في صيغة زمنية كلية حية لضوآنية Light nessesim، تصدر عن مهارة إبداعية تركب الحركة على سطح العمل بأساليب الإيقاع والتنظيم والتناسب، بفرض نوع من الوحدة على ما في الموضوع من تعدد في الأشكال والأحجام و الأوضاع والصور بإيقاعات بصرية خلابة.

فنرى في حديقة تاروت بتوسكانيا The Tarot Garden, Tuscany بإيطاليا، كيف يحيل الضوء مجموعة القطع الخزفية الملونة بتباينها وحركاتها التصاعدية في تداخلها مع القطع المذهبة المتلألئة على السطح الخارجي للكتلة ألبنائية لمبنى الإمبراطور، إلى صياغة بصرية ديناميكية للبناء المنتهى بالبرج المذهب، وكأنه ينطلق نحو السماء فيلمع فيها كنجمة متوهجة شكل (٥٣).

وهنا يبرز دور الضوء في إحداث الاستثارة البصرية والوجدانية التي يرغب الفنان في إحداثها لدى المشاهد للسطح المصور، ومدى ما يستطيع تحقيقه من رؤية كلية لمختلف العناصر المكونة للعمل بأسلوبه الخاص في عرض موضوعاته وأفكاره. وهو ما يمكننا أن نطلق عليه "الضوآنية" في التصوير ألجداري.

## ▪ الضوآنية Ligtnessesim في التصوير ألجداري المعاصر:

الضوآنية هي اتجاه "إدراكي مؤسس ومركب في الضوء لمجموعة من العلاقات الضوئية الواقعة في نظام معين بين عناصر الشكل واللون (تشبع، سطوع، قيمة) والصورة والتكوين، وترد جميعها إلى معطيات الإدراك الحسية." (٢)

---

(١) د. عبد الفتاح رياض : المرجع السابق ، ص٣٧٣.

(٢) جلال جميل محمد: مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي.ص ٤٠.

ومن خلال رؤيتنا لجوانب العمل ألجداري المختلفة والتركيز عليها كوحدة واحدة لعناصر متصلة تكون الضوآنية هي: الكيفية التي تنظم بها مجموعة عناصر الضوء المتماسكة فيما بينها بحيث يتوقف كل عنصر على باقي العناصر الأخرى، ويتحدد هذا العنصر بعلاقته بتلك العناصر. حيث تكون هناك أسبقية للكل على أجزائه، أي أن عنصر الضوء لا يتخذ معناه إلا بالوضع الذي يحيله داخل مجوعة العناصر الأخرى.

وعلى هذا فالضوآنية توجه اهتمامها في الأساس نحو دراسة العلاقات التي تنظم عناصر الضوء وأجزائه، كما تهتم بكشف الارتباطات القائمة بينه وبين عناصر التكوين المختلفة. فالضوء يحيل المكان إلى حلقة وصل بين أفق الموضوع الداخلي والخارجي وبين عناصر التكوين. ومن ثم يوجد للموضوع صفة "الآنية" التي تخلق حالة زمنية ومكانية متغيرة، قد تكون مقصودة من قبل الفنان بغرض التأثير على إدراك المتلقي للعمل وخلق حالة منطقية من الرؤية.

فنجد بعض الأعمال الجدارية تعتمد في حركة أسطحها على عمل الهيئة الظاهرة للضوء، والذي يتحرك السطح بناء عليه بشكل كلى كنتيجة لتغير طبيعة الضوء – طبيعيا أو صناعيا، أو تغير زوايا سقوطه على السطح المصور. فيتغير معه إدراك المتلقي بشكل "آني" تتجدد معه الرؤية. مما يكسب العمل إضافة جديدة ومتغيره في كل لحظة يتلاعب فيها الضوء بسطح العمل، ليبدو وكأنه يموج بطاقة حركية دائمة ولا يظل صامتا.

حيث تتحقق تعبيرات متعددة كلها ذات جمال رائع: الآن تسود ألوان الضوء الطبيعي ثم الظلام فتسود المظاهر الكبيرة، ثم تبدو مظلله في درجات لونية مختلفة كنتيجة لتلاعب الأضواء الصناعية عليها ذات الألوان المتعددة، فترمى ظلال ذات ألوان مختلفة لرؤية ذات كنية جديدة. مثلما نراه في أبراج ساجرادا The Templo Expiatorio de la Sagrada Familia التي قدمها لنا الفنان المبدع انطونيو جاودىAntonio Gaudi بملامسها الطبيعية وأشكالها النحتية ذات الأسطح المكتسية بقطع الفسيفساء الملونة والمزججة، وما يحيلها إليه الضوء بتلاعبه على تلك الأسطح في ضوء النهار، وما تبدو عليه تحت وقع تأثير الأضواء الصناعية الملونة ليلا. شكل (٥٤)، (٢٦)

تلك الأسطح بتموجاتها وأبعادها المختلفة وملامسها الطبيعية وما تحمله من زخارف لونية للخامات الجدارية قادرة على تلقى الزخرفة الحية للضوء بطرق عديدة ومختلفة بتغير أبعاد الضوء الطبيعية فتخلق أشكالا وألوانا وظلالا تبدو لنا معه اللوحات متجددة في كل مرة ننظر إليها.

ويقدم الفنان عبد السلام عيد نموذج أدائي لوقع الحركة الدائمة للتشكيلات المنوعة التي يكسبها الضوء للأسطح الجدارية كنتيجة لتغيره الآني، والذي تبدو معه الأمواج المتلاطمة ذات المستويات المتباينة بجدارية سور مستشفى مصطفى كامل بطريق الكورنيش بالإسكندرية ، وكأنها بالفعل في حالة حركة ديناميكية دائمة بوقع تغير زوايا سقوط الضوء عليها على مدار النهار، تتقاذف فيما بينها الكرات

الأرضية ذات القطع الزجاجية المتلألئة، مع تقديمها بصياغة مختلفة للرؤية وتأثير مختلف بوقع الإضاءة الصناعية الموجهة للمسطح ألجداري المصور ليلا. شكل (٥٥أ، ب)

هكذا يخلق الضوء بهيئة الظاهرة في الفراغ من الأعمال الجدارية التي هي في حقيقتها أستاتيكية (ساكنة) سواء كانت من بعدين – بتأكيده لتألقات الأضواء الضمنية المصورة بالعمل، أو ذات المستويات المتباينة وثلاثية الأبعاد – فيحيلها إلى أعمال ديناميكية تعتمد في حركة أسطحها على عمل الضوء وعلى اتجاه العين لتكوين صور بعدية مختلفة عندما تواجه تناقضات شديدة السطوع وتجاور وتناغم لبعض الدرجات اللونية.

فيحاول بعض الفنانين الجداريين اليوم ترويض عيوننا على التمتع بالمظاهر الحسية ويضعون أمام أنظارنا بعض المظاهر التي تقدمها لنا الخامات الجدارية ومدى تفاعلها مع الضوء كوسيلة لإظهار كل ما في المحسوس من بريق وبهاء فالضوء تتفاعل عناصره من لون وتشبع وانعكاس وامتصاص ونفاذ وانكسار وشدة (كثافة) وبراقية، ليقوم هذا التفاعل بأغناء تنوع الأشكال للأسطح الجدارية المصورة وخصائصها، وهو ما يقودنا إلى إمكانية اكتشاف القيم التشكيلية الكامنة في القوة التعبيرية والرمزية بالأعمال الجدارية المعاصرة، والبناء التكويني للعناصر المختلفة من ملمس وشكل Form وظلال وحركة وإيقاع.....، وقدرة الضوء على صياغة تلك التراكيب والعناصر التي تموج بها الأسطح الجدارية المصورة.

**▪ الضوء والتكوين:**

العمل المصور جداريا هو نتاج تركيب وتنظيم مجموعة العناصر التي تتآلف منها حركة عناصر الأشكال على السطح، والتي تحمل دلالات خاصة تحضر فيه متفاعلة في شكل متناغم متداخل. وعندما يبلغ التركيب درجة عالية من الحيوية والإتقان، فإن لغة الضوء تظل هي الغالبة باعتباره مركز الانطلاق لاتجاهات حركية متعددة.

هذه الحركة هي الكفيلة بأن تخلع عليه طابعا مميزا يجعل منه موجودا حيا تشيع فيه الروح بفضل تفاعل تلك العناصر التي يتلاعب بها الفنان من خلال تصميمه، ليخلع على عمله الفني إيقاعا خاصا يكون فيه التكرار والترديد والتناظر والتماثل ظواهر تساعد على إبراز هذا الإيقاع وإظهار التنوع في علاقة كلية لهيكل تكويني واحد.

وكما يقول رسكن J. Ruskin "ببساطة وحرفية فإن التكوين يعني وضع أشياء عديدة معا بحيث تكون في النهاية شيئا واحدا. وطبيعة وجود كل من هذه العناصر يساهم مساهمة فعالة في تحقيق العمل النهائي الناتج، وفي التكوين لابد من

أن يكون كل شيء في موضع محدد ويؤدى الدور المطلوب والنشط من خلال علاقته المكونات الأخرى".(١)

ويعرف التكوين Composition على أنه (الخط الخارجي، والسطح المستوى، والحجم أو الكتلة، والضوء والظل والتظليل واللون والملمس، هذه العناصر مترابطة تحقق التكوين البصري، ويدرك بالعين لأنه يستقبل كقيمة ضوئية)، أو هو: (علاقة الأشكال والفارغات المتداخلة التي بالإمكان تمييز بعضها عن بعض مع بقاء النظام جذابا)، أو يأتي بأنه: (الخط والشكل والكتلة واللون، الفراغ والملمس، ولكل منها وظيفة يعتمد عليها وله القدرة على حمل عبء التكوين البصري).

ويعنى أيضا: "وضع أشياء عديدة معا، بحيث تكون في النهاية شيئا واحدا، وطبيعة وجود كل من هذه العناصر تساهم مساهمة فعالة في تحقيق العمل النهائي الناتج، وهو تآلف الخصائص الضرورية كلها وتعاونها، كالخط والمساحة واللون... ، في إحداث تلخيص كلي تكون العناصر التكوينية كلها فيه متفاعله فى نمط واحد منسق، بحيث تتماسك من أجل تكوين وحدة لها قيمة أكبر من مجرد تجميع هذه العناصر"(٢).

ويرى المفهوم الكارثي* أن التكوين بدون استخدام أمثل للضوء عبارة عن خطوط ثابتة من عملية تبدأ من صورة غير مستوعبة لفاعلية الضوء من إجراء التغييرات والتعبيرات المؤثرة، لأنه بدون الضوء يكون الإدراك محددا، لأن الإدراك الحسي الكامل لا يتم إلا بوجود الأبعاد التي يكونها الضوء، فالتكوين بذلك يعيد اكتسابه لذاته ويعيد قيمته . (٣)

فالضوء بما يفرضه من وحدة وتكامل في الرؤية وتآلفه مع مفردات التكوين من خط ولون وظلال ومساحة...، يحدث صياغة كلية في نمط واحد منسق، تتفاعل فيه جميع عناصر التكوين، محققا للأهداف ومبادئ التي يرسيها التكوين بالوصول إلى نمط متناسق متماسك.

---

* حدد رينيه توم قوانين الشكل والبنية والحركة فى نظريته المسماه الكارثية catastrophe أو كما يسميها اليونانيوس خيوس chaos، انطلاقا من الاعتقاد الذى كان سائدا آنذاك أن العالم شئ كبير مضطرب لا يستطيع أحد أن تبينه، لأن الكون كان يتخبط فى ظلام قاتم دامس، إذ لم يكن ثمة ضوء يزيل الظلمة التي كانت تحيط كل شئ واعتبرها اليونانيون ربهم الهم الأول، وأن المادة شئ والمسيطرة شئ اسمه خيوس chaos (أساطير الحب والجمال عند اليونان).

(١) د. شاكر عبد الحميد: العملية الإبداعية في فن التصوير، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، ص١٨٣.

(٢) جلال جميل محمد: مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي، ص١٤٥.

(٣) المرجع السابق: ص ٣٠٤.

فالتكوين الجيد يجب ألا يشتت العين بعدم الاستقرار لأي من مكوناته، أو من خلال نقص التوازن فيه. ففي الأعمال الفنية المكتملة تتفاعل كل العناصر مع بعضها البعض، وتتماسك من أجل فرض وجدة لها قيمة أكبر من مجرد تجميع هذه العناصر.

- **قوانين التكوين عند رسكن:** [1]

أشار رسكن J. Ruskin إلى أن هناك العديد من أنواع التكوينات التي يمكن أن يعتمد عليها الفنان عند إجراءه التصميم لعمله، وهذه الأنواع هي في الواقع مبادئ أو قوانين للتكوين أكثر منها فئات منفصلة أو مستقلة. ومن أهم المبادئ أو القوانين التكوينية التي أشر إليها رسكن ما يلي:

. **قانون الأساسية أو الأهمية Law of Principality**....فالشيء البارز أو الكبير في التكوين غالبا ما يكون مسئولا عن الوحدة أي أن على الفنان – وفقا لرسكن – أن يحدد ملمحا أو شكلا واحدا يكون أكثر أهمية من الأشكال الأخرى، ثم يقوم بتجميع هذه الأشكال حول الشكل الكبير وإخضاعها له.

. **قانون التكرار Low of Repetition**....وهو يقوم على أساس خلق نوع من التعاطف أو الترابط بين مكونات اللوحة من خلال جعل بعض هذه المكونات مجرد صدى أو تكرار أقل أهمية لمكونات أخرى يتم التأكيد عليها.

. **قانون الاستمرار Low of continuity**....ويتم من خلال إعطاء بعض التتابع والاستمرار المنظم لعدد من الأشياء الأكثر أو الأقل تشابها، ويكون هذا التتابع أكثر إثارة للاهتمام عندما يرتبط ببعض التغير التدريجي في طبيعة الموضوع أو فى جانب منه، ويؤكد هذا القانون على فكرة الحرية الفكرية للمكونات، ويوحى بقدرتها على الإفلات من القواعد، لكنه رغم ذلك يتفق إلى حد كبير مع التصور المعروف عن المنظور.

. **قانون التقويس Low of curvature**....أي أن الأشكال الموجودة في العمل عادة ما تخضع لنوع معين من المنحنيات أو الأقواس التي يمكن رسمها لتوضيح وتحديد الأشكال البارزة فيها. وقال" رسكن" بأن المنحنيات أكثر جمالا من الخطوط المباشرة ولذلك فإن من الضروري في التكوين أن تكون مكوناته بقدر الإمكان على شكل منحنيات بدلا من كونها خطوط مستقيمة أو زوايا.

---

(١) د. شاكر عبد الحميد: العملية الإبداعية في فن التصوير، ص ١٨٤:١٨٦

. **قانون المتضاد أو التقابل Low of contrast**....ويعني به النغم الخافت والمرتفع في الموسيقى، والتقابل بين الألوان المختلفة خاصة الأبيض والأسود في فن التصوير، وكذلك التقابل بين ا"الأنواع المختلفة من الخطوط كالمنحنى والمستقيم مثلا .......

. **قانون التغير المتبادل Low of Interchange**....وهو يؤكد على وحدة الأشياء المتعارضة بإعطاء كل منها دورا أو مساهمة في طبيعة وحركة الأشياء الأخرى. فالتغير في لون أو حركة أو أحد المكونات يصحبه تغير ضروري في المكونات الأخرى.

. **قانون الاتساق Low of consistency**....رغم الاختلافات التي قد تكون كبيرة بين مكونات اللوحة من أشكال وألوان فالأقسام الفرعية التابعة لها يجب أن تظهر ميلا واضحا للتجمع المنسق.

. **قانون التناغم Low of Harmong**....اللوحة الجيدة هي تجريد للحقائق الطبيعية، ولا يستطيع الفنان تمثيل كل ما يريد تمثيله، ولكن عليه الإيجاز الاختصار. وما يؤكد عليه "رسكن" هنا هو تناغم الألوان والأشكال واللمسات اللونية مؤكدا أكثر على أهمية النغمات اللونية وعلى أهمية التناغم فيما بينها.

. **قانون الإشعاع Low of Radiation**....أكد "رسكن" هنا على "أهمية تجميع الخطوط واتجاهاتها لتكون مجموعات خاصة متميزة منها، وأكد على أهمية تناسق أو تناغم الخطوط من خلا علاقتها البسيطة والمعقدة. إن قانون الإشعاع يؤكد على أهمية الوجود الواضح القوى للانسجام المتناغم في التحرك من جزء معين من اللوحة إلى أجزاء أخرى. ولذلك فإن له أهمية كبيرة فى تكوين الأشكال".

## • أنماط التكوين عند رودروف Rudrouf: [1]

وهناك دراسة أخرى أكثر حداثة عن أشكال أو أنماط التكوينات قام بها رودروف L.Rudrouf وميز فيها بين الأنواع التالية من التكوينات:

• **التكوينات الإنتشارية Compositional Diffuses**.... أو تكوينات الانتشار: وفيها تكون الوحدات موزعة بطريقة متجانسة ومنتظمة دون مركز للإشعاع أو نقطة للتركيز أو التأكيد.

---

(1) د. شاكر عبد الحميد: العملية الإبداعية في فن التصوير، ص ١٨٧ ، ١٨٨.

• **التكوينات الإيقاعية Compositions scandees**....وهنا يوجد إيقاع فراغي، أو إيقاع في التوزيع النسبي للمساحات، وقد قسم "رودروف " هذا النوع إلى:

- **التكوينات المحورية Axial compositions**...وفيه تنظيم المكونات حول محور مركزي خاص بالشكل الرئيسي أو مجموعة الأشكال الرئيسية التي ترتكز على عدد من المحاور.
- **التكوينات المركزية Central compositions**...حيث تشع المكونات أو تصدر أو تتعلق بنقطة مركزية للجاذبية.
- **التكوينات القطبية Polarized compositions**...وتتكون من شكلين متقابلين أو مجموعتين من الأشكال المتقابلة توجد بينهما علاقة دينامكية.

ونحب أن نؤكد في النهاية على أن هناك تكوينات تتم بالخط فقط مركزه على الشكل وتكوينات تتم باللون فقط وتقوم بالتركيز على تدرجات النغمات والكثافات اللونية لكنها تخلق في النهاية أشكالا، سواء كانت أشكالا طبيعية أو هندسية متخيلة أو واقعية. لكن الشيء الجدير بالتنويه هو أنه مع التفاعل بين الأشكال والألوان في التكوينات التصويرية المتماسكة يلعب المصور الجداري دورا بارزا في التفعيل التوظيفي الأمثل للضوء لإبراز أهداف التكوين.

فيغير الفنان من تلك الإيقاعات والتوافقات بغرض أن يوضح جانبا مختلف من الموضوع ليحدث تنميه معقدة للمؤثرات معتمدا على تنوع الإضاءة وانعكاساتها وتذبذبها على السطح، أو بالتنوع في مستويات الصورة وهو ما يعمل على تمزيق المستوى المعتاد للاستجابات البصرية والعاطفية بأسلوب مميز لكل فنان يؤثر ويتأثر بالمنهج الفني الذي يتبعه في نطاق الرؤية الجمالية لأهداف تراكب عناصر التكوين المختلفة وأسلوبه قي تنظيم تلك العناصر.

• **تحقيق الضوء لأهداف التكوين:**

بناء على اختيار الفنان وإرادته ينظم مواد عمله، فيتناول الصفات الحسية في علاقات مترابطة بجميع العناصر البنائية للشكل من خط ولون وضوء وظل وملمس في محاولة لتحقيق أهداف جمالية وإيقاعات تنظيمية للسطح المصور مع الاعتبار لقيمة الضوء في إبراز جماليات تلك العناصر وتأثيره وتأثره بها، وتتمثل تلك الأهداف فيتحقيق نوع من:

الوحدة – التوازن – التنوع – الإيقاع.

### ○الوحدة Unity:

من أبرز الأهداف التي يسعى المصور ألجداري لتحقيقها في تصوير المسطحات المعمارية ، فرض نوع من الوحدة لرؤية كلية بشكل شامل للعمل وعناصره بتعدد أشكالها وألوانها وملامسها ، والتي قد تتغير في مظهرها المرئي بتغير هيئة الضوء كما ذكرنا سلفا .

فالضوء بتأثيره على المرئيات من شأنه أن يثبت وحدة الشكل Shape في الشكل الكلى Form ، المكون من عناصر متعددة بألوانها وملامسها وأحجامها ، فالشيء الكبير أو البارز يتجلى مظهره بفعل الضوء تبعا للونه أو تباين ملمسه مع ما يجاوره ، وتكون العناصر الأخرى مكملة له فتحقق نوع من الوحدة في التكوين ، وفقا لمبدأ "رسكن" في قانون الأساسية والأهمية .

فنرى في الشكل (٥٦) لجوء الفنان الفرنسي فرديانو ماريتزي Verdiano Marzi إلى فرض نوع من الوحدة على السطح ألجداري المصور بالرغم من تعدد الخامة المستخدمة من حيث الشكل وحجم القطع أو ملمسها ، وذلك من خلال بتكرار الوحدة الرئيسية في الشكل و الحجم ، واعتماده على التدرج اللوني للون الواحد، مما حقق أيضا نوع من الترابط وفرض وحدة على التكوين، فكانت العناصر صدى وترديد يحدث نوع من التحقيق للأهداف الأخرى من تكرار وتوازن وتنوع وإيقاع.... ، يزيد من تأثيرها البصري وقع اختلاطها بالضوء الظاهري وإظهاره لأبعاد السطح وتباينه اللوني والملمسي .

وفي المنطقة السكنية الواقعة شمال قصر رينا ماريا كريستينا Palaca de la Reinamaria Cristina ببرشلونة، أسبانيا. نموذج أخر استطاع الفنان فيه أن يضفي نوع من الوحدة في الرؤية ، ويربط بين الحديقتين الواقعتين على جانبي الطريق (الجانب الشمالي من مباني سانت اميليا Santa Amelai، وامتداد لحديقة ماريا كريستينا) وذلك من خلال تكرار موحد لعنصر ورق شجر زنبق الماء water lily على طول السياج الخارجي المحيط بكلتا الحديقتين في إيقاع ترديدي موحد متراكب لمجموعة الأوراق الملونة بلون واحد، إلا أنها تعطى إيقاعات لونية متعددة بوقع تأثير الضوء عليها تبعا لتباين الانعكاسات الظاهرة للضوء على السطح الملون.شكل(٥٧)، (٥٨)(أ)، (ب)

### ○التوازن Balance:

التوازن ضرورة فطرية يلجأ إليها الإنسان لبناء أشكال حياته المختلفة نظرا للمتماثلات المتطابقة والمنتظمة في مظاهر الطبيعة التي حيانا بها الله سبحانه وتعالى يتعلم منها ويعيد صياغة أشكاله الحياتية المختلفة.

والتوازن الفني في الأعمال التشكيلية من العناصر والأهداف الهامة في نجاح التكوين الفني للأعمال التصويرية، ووفقا لتنظيم التبادل الإيقاعي واللوني

المتوازن يصيغ الفنان عناصره في شكل منسق، والذي يحققه المصور ألجداري بعدة أساليب أهمها:

التوازن في الشكل Balance of
التوازن في القيمة Balance of value
التوازن في الملمس Balance of texture
التوازن في اللون Balance of colour

وعلى المصور ألجداري أن يراعى توازن تلك القيم التشكيلية عند صياغة أعماله الجدارية والتصميم لها تحت وقع تأثير الضوء على الشكل المعماري للمسطح ألجداري المصور بأبعاده ومستوياته المختلفة.

- **التوازن في الشكل Balance of shape:**

ويسمى أيضا بالتماثل Symmentary. ويستدل عليه في وضع خط محوري وهمي وسط الشكل، تكون نتيجته عناصر معادة على جانبي المحور، متوازنة ومتماثلة على جانبي الشكل وهى أبسط أنواع التوازنات التكوينية، ونلاحظها بشكل واضح في الفنون الزخرفية الجدارية المتأثرة بنمط رسوم الحضارة الإسلامية، حيث يوجد نوع من الإيقاع الفراغي والتوزيع النسبي للمساحات، ولكن يؤخذ على هذا النوع من التوازنات أنه الأضعف في التنوع، إذ يعتمد على تكرار الوحدات بشكل محوري أو مركزي. ولكن من الملاحظ أن المصور ألجداري المعاصر حاول أن يكسر هذا الأسلوب النمطي الزخرفي بدمجه لأنماط مختلفة من الوحدات في المسطح الواحد. شكل (٥٩)

- **التوازن في القيمة Balance of value:**

هو توازن بين قيمة الضوء والظلام، بين الأبيض والأسود، ويشاهد في الضوء الضمني للتدريجات اللونية بينهما، مرورا بالوسط الرمادي. وقيمة الألوان القاتمة لها وزن بصري أكبر من القيمة ألفاتحة للون. ولذا يجب أن يراعي المصور عند تصميمه اللوني للمسطح ألجداري قيمة توازن المناطق اللونية المضاءة ضمنيا مع المناطق المظللة بألوان داكنة، وما قد يضيفه هذا الضوء من خلق توازن بين منطقة صغيرة قاتمة مقابل منطقة كبيرة فاتحة والعكس بالعكس مع الأخذ في الاعتبار لقيم الضوء الظاهري في تأكيد وإبراز تلك القيمة اللونية ومدى تأثيره على تألقها اللوني والضوئي. مثلما نراه في الشكل(٦٠) حيث نجح الفنان في أن يوازن بين القيمة اللونية والملمسية لعناصر التكوين المتباينة، فخلفية العمل يسودها لون قاتم لقطع حجرية صغيرة يتخللها عناصر الطبيعة الصامتة ذات القطع الكبيرة والمصورة بألوان فاتحة ، والتي بالرغم من شغلها مساحة أقل من المسطح ، إلا أن الفنان أستطاع أن يفرض نوعا من التوازن ألملمسي واللوني والضوئي على العمل .

- التوازن في الملمس Balance of texture:

من المؤثرات البصرية الهامة في التكوينات الجدارية قيمة توازن ملمس الخامات الجدارية المستخدمة في تصوير الأسطح المعمارية وأسلوب توزيعها على السطح. فالملمس الخشن يكون له وزن بصري أثقل من الملمس الناعم للمادة، كما أن ملمس الأسطح يعكس الضوء بأساليب مختلفة ومتباينة في عين المشاهد، مما يستوجب على المصور مراعاة توازن الملمس الضوئي للمواد في أجزاء التصميم المختلفة، والذي من شأنه أيضا أن يكسب العمل نوعا من الإيقاع الحركي والضوئي المتناغم. شكل (٦١)

- التوازن في الألوان Balance of colour:

للألوان وزن بصري، فالألوان الدافئة كالأحمر والبرتقالي والأصفر، توحي بثقل الأشياء ضوئيا وبصريا عن الألوان الباردة – كالأزرق والأخضر والبنفسجي المزرق التي توحي بالأشياء أخف وزنا، ويسمى هذا النوع من التوازن اللوني باللون المحوري Symmentrical colour. فالذي يريد أن يخلق توازنا لونيا يجب أن يعرف مثلا أن جزء بسيط من اللون الأحمر يساوى مساحة كبيرة من الأزرق والأخضر في الإضاءة الاعتيادية، مما يجب معه مراعاة تلك الأوزان البصرية عند تصميم المسطحات الجدارية، ومدى تأثر اللون من قيمة ونصوع بالتغير الظاهري للضوء. شكل (٦٢).

## ○ التنوع Variety:

من المبادئ التوظيفية في التصميم للعمل الفني توافر عامل التنوع، الذي يعوض عن الملل الناتج عن سيادة التكرارات والمتماثلات. وقد يكون هذا التنوع في الشكل Shape أو الحجم أو اللون أو في الملمس والمادة، وقد يكون بالتباين المتوازن: الضوء يقابل الظلام، الابيض يقابل الأسود، الخشونة تقابل النعومة، الكبير يقابل الصغير.... الخ

فمن وسائل توفير صفات التميز في العمل ألجداري المعاصر إجراء تحريفات في النسب والخطوط والأحجام، وإحداث المبالغات والتأكيد على الإيقاع والتكرار في النمط الشكلي، والتنوع على النمط الفني الواحد. وقد برع المصور ألجداري المعاصر في إكساب أعماله درجة عالية من التنوع الإيقاعي في مزجه بين الخامات المختلفة وتراكبها على السطح ووقع تباين تأثير الضوء عليها .شكل(٦٣)

## ○ الإيقاع Rhythm:

هو محتوى الصراع والربط بين العناصر المكونة للعمل وتوحيدها في منظومة موسيقية بصرية، تكون لحظات السكون والوقفات فيها لها أهميتها في إعطاء التركيب ألبنائي صفته النهائية وهى تتمثل في المسافات الواقعة بين الأشكال

والوحدات المكونة للعمل ألجداري، فتكتسب خاصيتها الحيوية، ويأتي الإيقاع في التوازن والتكرار ونذكر منه:

- **الإيقاع التدريجي:**
أي التكرار الذي يخلق آلية حركية ينقلها الإدراك، بادئا بوحدة أساسية ثم يبدأ شيئا فشيئا بالتجرد عنها، أي الاستغناء عن متابعتها للتشابه الكبير الذي يعاد باستمرار، لذلك يجب أن يصل هذا التكرار إلى حد معين يتوقف عنده لينتقل إلى تكرار جديد من نوع جديد، فقد يوائم الفنان بين وضعه للقطع المتباينة في أحجامها وأبعادها في تداخل تناغمي متدرج بين القطع الصغيرة وأخرى أكبر في الحجم، مما يضفي نوعا من التدرج البصري قد يواكبه التدرج اللوني بشكل آخر. شكل (٦٤)

- **الإيقاع القافز:**
أي الإيقاع الذي يختفي فيه التكرار، مثلا، ينتقل من لون حار إلى لون بارد أو بالعكس، أو من أشكال مثلثة حادة أو أشكال نجميه إلى أشكال دائرية أو مربعة.... وبقدر ما في ذلك من تجاوزلكن فيه انقطاع، فيه استقرار وثبات، وفيه تحول وحركة يوازنها الفنان بالمسافات في الخط والتكوين وتأكيد انسيابية الوحدات، فالمنحنيات مثلا تكون أكثر جمالا وإبرازا للشكل في وسط من الخطوط المستقيمة، والضوء يبرز تلك المجالات مما يزيد من قوة الشكل وحيويته وجاذبيته. شكل(٦٥)

وبناء على الأسلوب المنهجي الفني الخاص بالمصور ألجداري وفكرة في تصميم موضوعات أعماله وتنظيم مواد عمله، يعمل على توسيع مجال الاهتمامات الجمالية والمؤثرات البصرية، والكشف عن مستويات من الخصائص الممتعة لتنظيم عناصر التكوين، موازنا بين المألوف وغير المألوف فيها ومتأثرا في تراكيبها بقيمة الضوء وهيئته في صياغة تلك العناصر التكوينية، في محاولة لتحقيق الأهداف التشكيلية التعبيرية والرمزية الكامنة وراء قوة استخدامها.

- **إيقاعات خطية في علاقات ضوئية:**

يلعب الخط دورا هاما كإحدى الوسائل التعبيرية في مفردات اللغة الإبداعية التي يعبر بها الفنان عن مكنونات نفسه مترجما لرغباته وأحاسيسه الداخلية في سياق عمله الفني. وبالرغم من كونه أداه بسيطة للتعبير، إلا أنه في نفس الوقت ذو أهمية ومنفعة بالغة، كما أنه من أكثر الأشياء تعقيدا.

فالخطوط تحقق بحركتها وتضاءلاتها على الأسطح أبعاد الكتل والأشكال المكونة للموضوع، كما أنها تعمل على تحقيق العمق الفراغي على المسطح المصور (المنظور الخطي)، ومؤكدة ومحددة في حركتها لمساحات الأضواء والظلال المتباينة في علاقات لونية، مما يساعد على امتداد الفارغ على السطح المصور.كما أن عنصر الخط وحساسيته يوحي بالحركة والإيقاع عندما يستخدم للتأثير بالالتواء أو التدفق أو الانزلاق بحيوية واندفاع شكل(٦٦) .

فطبيعة الخط هي نقل الحركة مباشرة كما تتبعها العين سواء كان الخط مستقيما أو منحنيا، منفصلا أو ممتدا، فهو يبعث في داخلنا شعورا سحريا في خلق شيء ليس له وجود من قبل. وقد عبر (فيليبوس) في محاوره له عن قيمة الخط فقال:

"ليس ما أعنيه بجمال الأشكال ما يراه الناس عادة جميلا أو يحسبونه كذلك، وراء ما يرونه من كائنات أو صور لهذه الكائنات، وإنما الجميل عندي قد يكون حزمة من الخطوط المستقيمة، وما قد ينتج عنها من مسطحات وكتل فريدة في ذاتها، ينطلق جمالها من منبع روحها ويعيش لاصقا بها إلى الأبد".[1]

وقد تكون الخطوط في بعض الأحيان وصفية، يستطيع الخط باتجاهه أن يدفع العين إلى أسفل بميل واتجاه منحن، أو يمكنه أن يجعل العين منحرفة إلى أعلى ليعطي الشعور بالاندفاع إلى أعلى، أما الخطوط المنحنية فهي دائما خطوط الحركة. حيث يحمل الخط المنحني العين برقة من أحد جوانب الصورة إلى الجانب الآخر، والتي تتيح السبيل لخلق إيحاءات مناسبة وإيقاعات شعرية حاملا في طياته حركة ضوئية تعبيرية داخل العمل المصور.

ذلك يدعوا الفنان إلى محاولة الاستفادة من عنصر الانسيابية والرشاقة بين الخطوط في تقديم صياغة تشكيلية لإيقاعات تنغيمية لمجموعة من الخطوط المتراكبة المكونة لعمله والتي تحصر فيما بينها مناطق مضيئة وأخرى مظللة، مثلما قدمه المصور الفرنسي جين كوكيتو Jean Cocteau في صياغة فنية خاصة لجدارياته التي تعتمد على استخدامه خطوط تجويفية منحنية في داخل خطوط أخرى، محولا بها المسطح الجداري الملون إلى مناطق من الإضاءة والظلال تجسم الشكل وتحد معالمه. قائلا:

"إنني أحاول أن أعطي لرسمي السحر الذي يعطيه الوشم للجلد".[2] شكل (٦٧).ويمكن للمشاهد أن يتتبع حركة الأشكال الحلزونية وهي تشكل حالة من التوازن والترابط بين التركيبات المتوافقة في تشكيل الفنان للمسطح المصور، بشكل تستوعب معه العين الشكل الكلي دون جهد أو تشويش، مما يساعد المتلقي على الاستمتاع البصري بتلك المؤثرات التي يكتسي بها المسطح المعماري.

---

(1) ثروت عكاشة: موسوعة تاريخ الفن "العين تسمع ولأذن ترى"، فنون عصر النهضة، (١) الرينسانس، الجزء التاسع، ص٢٠٧

(2) William A. Emboden: Jean Cocteau, Dessins, Peintures, sculptures, International Archive of Art, Ltd, New York, 1989,81.

فيمكن للخطوط داخل تصميم العمل ألجداري أن تحيل المسطح المعماري بأجزائه وتقسيماته إلى وحدة كلية وواحدة يربط فيها الخط المصور ما بين الخطوط المتعارضة في المسطح، فنرى لوحة كوبري ستانلي بالإسكندرية للفنان محمد شاكر ، تعرض قيما خطية متعددة تعمل فيها الخطوط الرأسية والأفقية المتقاطعة على خلق تناغمات إيقاعية وخطية تردد في مضمونها الخطوط الإنشائية المتكررة في شكل (باكيات)، بينما يتحرك الخط المنحنى لصحبات الورد هنا وهناك بطول المسطح في شكل مجمع متكامل يربط تلك الوحدات المنفصلة.شكل (٦٨)

وتتأثر حركة الخطوط في التكوين بشكل عضوي بطبيعة الخامات ومدى تباينها الملمسي كعنصر تعبيري في العمل الفني – يتضح بشكل خاص في الأعمال ثنائية الأبعاد، فالتعارض في اتجاهات خطوط الملمس بحكم أنه تعارض بصري في اتجاه الخطوط، يعبر عن تصارع في القوى الديناميكية المرتبطة باتجاهات الخطوط، كما أنه قد يثير أحاسيس بتوازن هذه القوى ومن ثم ترابط التكوين.

فيمكن أن يكون التصميم معتمد في تكوينه على مجموعة من الخطوط المتعارضة ملمسيا مع الأرضية، فتظهر الخطوط على هيئة ومضات ضوئية، مثلما تدق الفنان الفرنسي برنارد بوتن Bernard Boutonعندما قام بتصميم هذا الجزء الحائطي الأسمنتي لمجموعة من الخطوط المنحنية والمستقيمة في اتجاهات خطية تؤكدها حركة تراص قطع الموزابيك التي تعكس ومضات ضوئية على الأرضية الأسمنتية ذات اللون المحايد. شكل (٦٩)

وبأسلوب صياغي آخر نجد الفنان المعماري المصري سامي رافع عرض لنا صورة آنية متغيرة لصياغة خطية تعبيرية بالخط الأسود فقط على أرضية من السيراميك الأبيض وتظليل بالون الأصفر، لمجموعة من الرسوم الشعبية بإحدى جدارياته بمترو الأنفاق - جدارية محطة فيصل - وفيها نجد بفضل تذبذب الوميض الضوئي المنعكس للإضاءة الظاهرية على سطح السيراميك الأبيض، فإن الرسوم تتجسد وتتذبذب في حركات متباينة للضوء والظلال تظهر بين الحين والآخر تبعا لتغيير حركة الضوء وانعكاس صور الأشكال والأشياء المحيطة بالسطح المعماري، نظرا لطبيعة السطح العاكس للسيراميك. شكل (٧٠)(أ، ب)

أما في أعمال الزجاج المعشق فالتناول مختلف، إذ تكون خطوط التعشيق وحركتها في إحاطتها بقطع الزجاج عنصر البناء الأساسي في التكوين، فالخطوط الرصاصية التي تعشق القطع الزجاجية بداخلها هي التي تشكل البناء التكويني للمسطح، واعتماد الفنان على تباين أحجامها وسمكها وامتداداتها يعد من العناصر التشكيلية الهامة في صياغة الموضوعات المصورة.

إذ ترتكز الرسوم التصويرية كأسلوب ونمط تصويري للمسطحات الزجاجية على الإيقاع الخطى لتقديم العنصر الديناميكي للضوء في رؤية تلك المسطحات بالتناوب والتعاقب ما بين الإيقاعات اللونية والملمسية للقطع الزجاجية الشفافة والغير شفافة، وعلاقتها الخطية مع الإطارات الرصاصية المحددة لها،

والمكملة بقيمة خطوطها التعبيرية على إخراج المضمون النهائي للعمل في تكوين متكامل للعناصر من خط ولون وضوء وظل....

وإذا ما واكب الفنان ومازج بين القيمة الخطية للشرائط الرصاصية المعشقة للقطع الزجاجية مع الخطوط المرسومة التي يتضمنها تكوينه، فإن النتائج تكون خلابة، مثلما عرضه الفنان برونو دي بييري Brouno de Pirey في الستارة الزجاجية المنحنية التي يبلغ مساحتها (٧,٥م X ٦م) بفندق بوليس بفرنسا، ١٩٩٣، والتي تتكون من ١٢ لوح زجاجي معشق ومصور بالعديد من الظلال اللونية الزرقاء في الزجاج الأزرق الساطع المحفور Flashed Glass، والمتداخل معه ألوان حمراء وبنك وخضراء وأرجوانية مختلطة معا في الخلفية، ويعتمد التصميم على العديد من الخطوط السوداء المرسومة والتي تخفي خطوط الرصاص الفعلية المعشقة للزجاج بتداخلها الإيقاعي الخطي معها، مما يجعل هذه النافذة نموذجا للتكامل التشكيلي لعناصر التكوين الخطية بتواؤمها مع التقنية التنفيذية للمسطح المصور. شكل (٧١)

## ▪ قيمة الضوء في إدراك اللون وقوة إضاءته:

للألوان أصوات تتذوقها العين، كما تتذوق الأذن الأصوات والأنغام، فمن الألوان ما تهمس في رقة وعذوبة، ومنها ما تصرخ في قوة ورعونة قد تتأفف منها العين أو ترفضها، والأمر يتوقف على درجة صوت اللون في الفراغ المحيط.

هذا الصوت اللوني يترجمه المصور ألجداري إلى درجات لونية يصيغ بها موضوعاته المصورة المقترنة بجدران العمارة المعاصرة على هيئة تشكيلات وتكوينات تعتمد على أسلوبه الخاص في توزيع الألوان، يكون قادرا بها على ابتكار لغة من الحوار بين مسطحات التكوين المختلفة، تقوم في أساسها على ديناميكية اللون، ليصل في النهاية إلى نوع من الحيوية والحركة التي تثير في المشاهد إحساسا في تبانيها أو توافقها أو تكاملها مع القيمة الكلية للتكوين، فمن الناحية العلمية لا يمكن فصل تلك العلاقات اللونية عن الحركة والنسب والتنغيم والاتزان، ولا عن علاقة الشكل بالأرضية.

والضوء – يضفي على اللون حيوية وتألق تسمح بالتعرف على طبيعته، فلولا الضوء ما ظهر اللون الذي يأتي كنتاج مباشر للضوء – سواء كان طبيعيا أم صناعيا – بينما يميت الظل بهاء اللون ويحجب تفاصيله وطبيعته، ودائما ما تتقدم الألوان التي تحوى كمية كبيرة من الضوء نحو العين بينما ترتد الألوان القاتمة للخلف، وهو ما يضفي على الألوان و ضوآنيتها صفة الديناميكية على الأسطح المصورة.

ويدفعنا هذا لاكتشاف علاقة الضوء باللون وصياغة كلا منهما للآخر، والتوظيف الأمثل لضوآنية القيم اللونية في التصميمات الجدارية، وذلك بالبحث حول محورين أساسيين:

**المحور الأول....** هو قوة الإضاءة الضمنية للون والتنغيمات الإيقاعية التي يحققها المصور ألجداري من خلال التحكم في درجة تألق الألوان، لنتيجة لتوزيع الألوان المتكاملة أو المتضادة وفقا لنظريات الألوان، ومدى تأثير ذلك على خلق أضواء وظلال ضمنية تحقق العمق الفراغي للأشكال والمسطحات المصورة.

**المحور الثاني....** اكتشاف وتأكيد التكامل الوظيفي الذي يلعبه الضوء الظاهري -طبيعيا أو صناعيا- على طبيعة اللون من لمعان ولوين وتشبع، ومدى ما تحققه وحدات الإضاءة الصناعية من تأثير على صياغة ألوان التكوينات الجدارية المصورة، وهو الدور الذي يستوجب كما ذكرنا سلفا تكامل الأدوار والتنسيق بين المصور ألجداري ومصمم الإضاءة، للاستفادة من تلك التأثيرات بشكل إيجابي، حتى لا تكون سلبية ومشوهة للعمل ألجداري، خاصة بالإضاءة الخاطئة ليلا، وتوظيف الأجهزة الضوئية الحديثة كعنصر من عناصر التصميم الضوئي واللوني للمسطح المعماري المصور.

واللون..... يعتمد في وصفه على خصائص ثلاث حددها العالم Albert H. Munsell ونشرها لأول مرة في عام ١٩٠٥، والتي عرفت "بطريقة منسل لتحديد مواصفات الألوان" تعود إلى(١)* :

(أ) أصل اللون Hue

(ب) قيمة اللون Value

(ج) الكروما Chroma (٢)

وقد استفاد كثير من المصورين من تعدد القيم الضوئية للون بين الفاتح والقاتم في تصوير لوحاتهم بآلاف التدريجات اللونية الواقعة بين الأبيض والأسود، وشخصية Intensity اللون التي تظهر عندما يغلب هذا اللون على الألوان الأخرى في المساحة التي يغطيها.

فيستخدم بعض المصورين درجات فاتحة وأخرى قاتمة أكثر قوة وثباتا، بينما يستخدم البعض الآخر درجات خافتة أو وسطا بين الاثنين في بعضها الآخر،

* إذا قلنا أن أصل اللون Hue يدل على نوعه أو جوهره (مثلا أحمر أو أخضر.... إلخ)، فإن قيمته تدل على درجة نصوعه Brightness ، فقيمة اللون هى الصفة التى تجعلنا نطلق عليه بلغتنا المعتادة اسم "اللون الساطع" أو "لون قاتم" ، وقد يتفق أصل لونين Hue، ولكنهما يختلفان فى قيمتهما value فيكون احداهما ساطعا يعكس كمية كبيرة من الأشعة، والثاني قاتما تقل كمية الأشعة المنعكسة منه، وبذلك نرى أن قيمة اللون تدل على درجة نصوعة Brightness، أما الكروما فهى الصفة التى تدل على مدى نقاء اللون اى درجة تشبعه Saturation، ويرتبط تشبع اللون بمدى نقائه اى بمدى اختلاطه بالألوان المحايدة Neutral colours (وهى كل من: الأبيض والأسود والرمادى). وتفسيرا لذلك نذكر أنه لو خلط لون ازرق (من الوان انابيب الرسم) مع كمية صغيرة من المعجون الأبيض، فسوف تقل درجة تشبعه ويصبح ازرق مائلا للبياض، اى ازرق باهت pale. ويزيد بهتانه كلما زادت كمية المعجون الأبيض. ولا يمكن القول حينئذ بأن إضافة اللون الأبيض قد غيرت من أصل اللون Hue إذ لم يتغير طول الموجه الضوئية. ويكون اللون قد وصل إلى أقصى درجة تشبعه لو كان لونا طيفيا نقيا.

(١) عبد الفتاح رياض: التكوين في الفنون التشكيلية، ص ٣١٩.

(٢) المرجع السابق: ص ٣٢١ .

مما أتاح لكثير من المصورين الفرص كي يعبروا عن قيمة الضوء ضمنيا في أعمالهم وتطويعه للتعبير عن أهدافهم التشكيلية وما يتراءى لهم من أفكار عاطفية أو ذهنية خاصة سواء أولئك الذين ينتمون إلى العصور التقليدية السابقة التي كانت غالبا ما تستخدم الضوء للتعبير عن أهداف وصفية وتسجيلية بحتة، أو أولئك الذين ينتمون إلى العصر الحديث الذي استخدمت فيه وسائل إيضاحية أكثر تجريدية للتعبير عن الضوء في أعمال التصوير.

**■ أساليب التحكم في التألقات اللونية:**

لإحداث التفاوت في درجة تألق اللون والتحكم في الأبعاد التعبيرية من وراء استخدامه لصياغة الضوء في الأعمال التصويرية الجدارية، لجأ عادة المصورين إلى الاعتماد على ثلاث خواص رئيسية للتحكم في تلك التألقات، وذلك عن طريق:

- التحكم في قيمة تدرج اللون.
- التحكم في درجة تفاوت وتباين اللون.
- التحكم في قوة إضاءة اللون.

**• التحكم في قيمة تدرج اللون:**

التدرج هو الحالة التي يرتبط فيها طرفان متباينان كالفاتح والقاتم بدرجات متوسطة في العمل الفني. فتعطينا مادة الأبيض إحدى نهايتي حدود قيمة التدرج. كما تعطينا مادة الأسود النهاية الأخرى .. وبمزجها بنسب مختلفة، نحصل على مجموعة كبيرة منوعة من درجات التألق اللوني تقاس بمقياس قيمة التدرج(١). نستطيع حصر التحكم في قيمة تدرج تلك التألقات في أربع طرق: (٢)

١- إضافة الأبيض ترفع القيمة
٢- إضافة الأسود تخفض القيمة
٣- إضافة رمادي متباين (مع كل الأبيض والأسود) ترفع أو تخفض القيمة.
٤- إضافة مادة لونية قيمة مختلفة التدرج، ترفع أو تخفض القيمة، إذ أنه من الملاحظ أن تغيير قيمة تدرج أية مادة لونية يستتبع حتما تغيير مقاييس درجات تألق المواد الأخرى في نفس الوقت.

وينطبق نفس هذا المفهوم الأدائي للتدريجات اللونية على الخامات الجدارية الأخرى كالفسيفساء والأحجار والزجاج...، والتي يعتمد الفنان على

---

(١) روبرت جيلام سكوت: أسس التصميم، علاقات اللون، ترجمة د. عبد الباقي محمد إبراهيم، محمد محمود يوسف، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٨٠، ص٨٠.
(٢) المرجع السابق: ص ٨١.
(٣) جلال جميل محمد: مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي، ص٢٩.

تحقيق التدريجات اللونية بها من خلال تجاور القطع وتداخلها وتبادلاتها بذات المفهوم اللوني التدرجي لضربات الفرشاة.

- **التحكم في درجة تفاوت وتباين اللون: Contrast:**

أما التباين Contrast فهو انتقال قوى بين حالة ونقيضها، وهو بذلك يساعد على جذب الانتباه والضوء – وجه من أوجه التباين يقابله الظلام في الوجه الآخر، والذي من شأنه أن يضفى على هيئة الأشكال نوع من التجسيم Form في الأشكال والأسطح. فلو كان المجال البصري واحدا أو متشابها في عناصره، فلن نرى إلا ضبابا ومجرد إحساس بالضوء في الفضاء، وإذا لم يكن هناك تباين فهذا معناه ألا وجود للشكل. فالتباين إذن هو:"اختلاف الأطوال الموجية للضوء الملون، المنعكس من جسم ما، من خلال تفاوت مساحات أبعاده في البراقية واللون والظل والتظليل، وباختلاف عناصر المجال البصري الذي يقع فيه، ولا وجود للشكل من دونه، والذي يولد فينا الإحساس".[1] وهناك أوجه متعددة للتباين اللوني ودرجات تفاوته على الأسطح المصورة وذلك من خلال:

- **تباين لوني للضوء والظل:**

للتباين اللوني في علاقة الضوء والظلال قوة تأثيرية فعالة في إكساب ملامح الأشكال المصورة على الأسطح المعمارية صفة التجسيم وقوة الظهور للعيان سواء في الأسطح المصورة في بعدين، أو ذات الأسطح المتباينة.

فالتباين في قيمة اللون من تدرج ونورانية للأضواء الذاتية للألوان، وقدره المصور وبراعته بوضعها على الأسطح في علاقات متناقضة مع ألوان مناطق الظلال للإيحاء بوجود مناطق الظل الذاتي*، وهو أسلوب يتبعه المصور لتصوير الأسطح في بعدين لإعطاء الأشكال صفة التجسيم والعمق الفراغي. شكل (٧٢)

أما الأسطح ذات المستويات المتباينة يكون للظل المنقول* فيها دورا هاما في إبراز الأشكال والمسطحات المختلفة، فتؤكد الظلال بها أبعاد

---

* الظل الذاتي: إذا قابلت أشعة الضوء جسما معتما أضاءت جزء من سطح المواجه لزاوية إسقاط مصدر الضوء، وتركت الجزء الباقي من سطح الجسم مظلما، فيقال لهذا الجزء من أسطح الجسم أنه في ظل ذاتي (الظل).

* الظل المنقول: هو الظل الذي يلقيه سطح أو جسم على سطح أو جسم آخر (الخيال). والظلال المنقولة تندمج وتختلط ببعضها.

السطح والعمق الفراغي في الموضوع المصور، وتكسب الأشكال صفة التجسيم، فيؤكد ملامح الشكل من خلال البارز والغائر والارتدادات والظلال الملقاة على السطح، مما قد يدفع المصور لتوظيف اللون بشكل يؤكد فيه على المناطق الواقعة في الظل، بينما يبرز مناطق الإضاءة في التصميم بألوان تتناسب مع المفهوم الأدائي للمصور ألجداري. شكل (٧٣)

## • تباين ملمسي لوني:

تزداد قوة الألوان حينما تظهر الملامس بشكل مجسم فوق السطح، حينئذ يظهر اللون على شكل وميض تبرزه تباينات القيم الملسية للخامات المستخدمة في تصوير الأسطح المعمارية.

فالمعالجة بالملمس ينتج منها علاقات بالظل والنور وإيحاءات يمكن أن تتخذ أنماطا عديدة. وهنا يلعب المصمم ألجداري دورة بشأن التحكم في الخيارات المتاحة كما وشكلا وتكوينا ونسبا. فالاستخدام التعبيري للملامس يضيف بعد وظلال تقوى الأثر العاطفي للعمل الفني.

ويؤثر حجم الحبيبات السطحية Grains للمادة ومدى تقاربها أو تباعدها ومدى انتظامها سواء كانت عشوائية الانتشار أو كانت منتظمة ذات نمط معين وذات إيقاع منتظم، في خلق الظلال التي تتولد على تلك الأسطح وإبراز مدى التباين اللوني والملمسي وإعطاء الأبعاد المختلفة للمسطح.

أما في تصوير الأسطح بالصباغات اللونية فقد يعمل الفنان على إضافة جسيمات صلبة (رمل أو نشارة أو خشب مثلا) إلى ألوانه لإضافة ملمس لأعماله الفنية ثنائية الأبعاد مع تغيير مادي في سطح العمل الفني، أو يكون المسطح ألجداري ذاته يحمل نمطا ملمسيا يعتمده الفنان حتى إذا ما سقط عليه الضوء اظهر عمقا وبعدا ثالثا يمكن أن يحقق نتائج متباينة للتصميم التشكيلي. شكل (٧٤)

والمصور ألجداري المعاصر قد يؤلف بين خامتين أو أكثر في عمله من حيث ما تمتص أو تعكسه كل مادة من ضوء، وهو لا يهدف من ذلك إثارة اختلاف في الخصائص المادية للمسطح ألجداري بقدر ما يهدف للإيحاء بمناطق الضوء في أماكن ومناطق الظلال في أخرى، فمثلا قد يستخدم في مناطق الأضواء خامات ذات قيم ملمسية لامعة، بينما في مناطق الظلال فيها تكون الخامة المستخدمة ممتصة للضوء فلا ينعكس الضوء على سطحها بنفس القيمة، مما يؤكد إحساس لدى الملتقى بمناطق الظل والنور في العمل المصور الأمر الذي يترتب عليه إضافة قيمة بصرية فعالة وإحداث تنوع يزيد من الأثر التعبيري في العمل الفني. شكل (٧٥)

فالواقع أن طبيعة ملمس السطح نفسه تؤثر على شكل وهيئة اللون بكافة خصائصه، إذ تؤثر في قوة اللون ودرجة التباين في القيمة اللونية الفاتحة والقاتمة فالملمس الناعم يتجنب توليد ظلال حادة، في حين يساعد الملمس الخشن على ظهور تلك الظلال حتى في اللون الواحد. هذا الملمس الخشن ذو التأثير الجذاب يزيد من حيوية السطح، كما يعطينا إحساسا متزايدا بالحركة والتلقائية، مبرزا ما فيها من حيوية ونضارة وهى أهداف حيوية يرغب الفنان بتوليدها على سطح صورته.

فقد تعطي حركة الملامس على السطح في اللون الواحد إيهاما بصريا بحركة رقيقة لها أثر الوميض الضوئي على السطح وتوليد ظلالا تؤكد وتبرز هذا الوميض، فتبرز الشكل وتؤكد أبعاده، وقد قدم أحد المصوريين الجداريين بأحدى الجداريات المصورة في مدينة برشلونة بأسبانيا تصوير "رجل وامرأة" على أرضية من الملاط الغير مستوي، والجدارية مصورة في لونين "أسود" بشكلي الرجل وامرأة على أرضية "بيضاء"، والضوء الظاهري المتغير الساقط على المسطح يولد أثر يغير ويذبذب اللون ،مما يخلق مناطق مضيئة ومظللة ضمنيا، متأثرا في ذلك بالتغير ألملمسي في طبيعة السطح المصور ذاته في تفاعله مع الضوء.شكل (٧٦)

## • قيمة درجة إنارة اللون في تحقيق التباين:

ذكرنا سلفا أن للون تأثير مباشر على إدراك العالم المرئي والذي من شأنه أن يغير من الأمزجة والأحاسيس، ويؤثر في الخبرة الجمالية بشكل يفوق تأثير أي عنصر آخر من عناصر الصورة المرئية. هذا التأثير يتوقف على ديناميكية اللون ودرجة إنارته التي يستشعرها الفنان لابتكار نوع من الحوار بين مسافات ومسطحات الألوان المختلفة، ليصل في النهاية إلى درجة عالية من السيطرة والتحكم تعطى هذا الإيحاء بالحركة والعمق في فراغ المسطح ألجداري، الذي يعتمد فيه الفنان على تجاور الألوان وتكاملها أو درجة تنافرها ومدى إنارتها.

فدرجة إنارة اللون في التصوير مسألة نسبية بمعنى أن اللون يبدو دائما مختلف باختلاف الألوان التي تتناسق معه. ويذكر الفنان "ليوناردو دافنشي" في كتابه عن التصوير:

"أن هناك – من بين الألوان التي تتساوى في الكمال – لون يبرز بقية الألوان بشرط أن ينظر إليه في معية اللون الذي يناقضه تمام التناقض، كاللون الباهت مع اللون الأحمر، واللون الأسود مع الأبيض، بالرغم من أنه لا هذا ولا ذاك يعتبر لونا مستقلا، وكذلك الأزرق مع الأصفر والأخضر مع الأحمر، لأن كل لون يتميز بنقيضه أكثر من مثيله الغامق في الفاتح والفاتح في الغامق. فالملابس السوداء تظهر الأجسام أكثر بياضا مما هي عليه

حقيقة، والملابس البيضاء تظهر الأجسام سمراء، أما الملابس الصفراء فتظهرها ملونة، ولكن الملابس الحمراء تظهرها شاحبة".[1]

وهناك ألوان تؤكد الضوء أو النور الموجود في اللوحة كالبرتقالي والأحمر والأصفر، وهي ألوان بسيطة، قوية، ساخنة، دافئة، متقدمة. وهناك ألوان أخرى تمتص الضوء كالأزرق البنفسجي، وهي ألوان باردة، سلبية، متراجعة، بينما يعمل اللون الأخضر عملا مزدوجا فهو لون بارد في بعض الأحيان ودافئ في أحيان أخرى نظرا لتراكيبه مع الألوان الأخرى. ( فإذا ما وضع اللون الأخضر على أرضية صفراء، ووضعنا نفس اللون على أرضية زرقاء، يمكننا ملاحظة أن اللون الأخضر يبدو على الأرضية الصفراء باردا نسبيا، بينما يبدو على الأرضية الزرقاء دافئا نسبيا. كما يبدو اللون الأخضر في الحالة الأولى أكثر اخضرار من حقيقته في حين أنه يبدو في الحالة الثانية أكثر اصفرارا.)[2]

لذا نجد الفنان يستخدم الخواص الأمامية المتقدمة Advancing colour، والخلفية المتباعدة Retreating colours للألوان المتعددة، والتي من شأنها أن تعطى حركة لجزء معين على اللوحة، وإعطاء حركة خلفية للأجزاء الأخرى. وما هو أهم بكثير بالنسبة للألوان هو طريقة استعمالها وترتيبها أو تنسيقها وعلاقتها التي تتأثر فيما بينها.

فنرى في شكل (٧٧) وهو من إحدى نماذج العمائر المصورة في مدينة برشلونة بأسبانيا، كيف حول المصور المسطح ثنائي الأبعاد إلى مجموعات لونية ديناميكية يتلاعب في تحقيقها بقيمة الألوان الساخنة والباردة المتقدمة والمتأخرة لمجموعة من المباني والمداخل الوهمية التي على الرغم من تصويرها بشيء من التسطيح في وضع الألوان، معتمدا على المساحات اللونية الواحدة وعدم وجود تدريجات لونية كثيرة توحي بالمنظور اللوني لأحداث العمق الفراغي في المسطح، إلا أنه برع في تحقيق نوع من الخداع البصري لإعطاء هذا العمق اعتمادا على وضع الألوان المتقدمة من الألوان المرتدة على المسطح المصور، علاوة على أنه لم يلجأ الفنان إلى رسم الكثير من الخطوط الوهمية (منظور خطى) لإعطاء هذا العمل العمق الفراغي في المسطح.

أما الألوان المكملة القريبة يمكن أن تصبح زاهية باكتسابها ذبذبات خاصة كما هو الحال بالنسبة للأحمر بجانب الأخضر، والبنفسجي بجانب الأصفر، والبرتقالي بجانب الأزرق. في حين أن الألوان المتشابهة

---

(1) محمد حامد: تكنولوجيا الوسائل الصناعية في التصوير وتاريخها، الهيئة العامة للكتاب، ص ١٧.

(٢) روبرت جيلام سكوت: أسس التصميم، علاقات اللون، ص ٩٥.

الموضوعة إلى جانب بعضها البعض مثل الأخضر مع الأصفر المخضر، والأحمر مع البرتقالي، والبنفسجي مع الأزرق، تؤثر تأثيرا سلبيا فنراها صماء باهتة بوجه خاص.

ويعرض أحد المصورين الجداريين قوة تلك التباينات في درجة حرارة اللون، وتأثيرها وتأثرها بالألوان المكملة في إحدى نماذج العمارة الزجاجية الحديثة ببرشلونة، ومدى تحقق الفنان للتناغم اللوني بين الكتلة ألبنائية للمسطح المعماري المصور والترديد الإيقاعي المتناغم للبيئة المحيطة، ومدى ما يعكسه من تأثير لونى وضوئي للمسطح المعماري. حيث صور الفنان هذا المسطح المؤلف من مجموعة من النوافذ الزجاجية التي تتقاطع رأسيا وأفقيا بشكل منتظم مع المسطحات الخرسانية الفاصلة بينهما، في تآلف بين أسلوب انعكاس الأشياء المحيطة على تلك المسطحات الزجاجية، وبين التصميم اللوني وأسلوب توزيعه على المسطحات الأسمنتية. فنلاحظ أنه في الجزء السفلى من البناء اعتمد في تصويره على التدريجات اللونية للون الأحمر وتداخله في إيقاعات لونية متعددة من درجات اللون الأخضر، نظرا لانعكاس ألوان الشجر المواجه للبنى والمنعكس على الأسطح الزجاجية، ثم بدأ في تبادل مواقع الألوان بين درجات اللون الأخضر ودرجات اللون الأزرق بشكل تصاعدي مع الكتلة ألبنائية، كانعكاس وترديد إيقاعي يربط الكتلة ألبنائية بلون السماء. شكل (٧٨)

ومن الجدير بالملاحظة هنا مدى إبراز اللون الأخضر في الجزء السفلي من البناء لقوة الدرجات اللونية الحمراء في تجاوره معها، وانعكاس ذلك على القوة الضوئية للون في الجزء السفلي من البناء، مؤكدا بذلك لثقل الكتلة ألبنائية وحرارتها اللونية وقربها من عين الرأي. على النقيض منه في الجزء العلوي من البناء حيث تتجاور الدرجات اللونية للون الأحمر مع درجات اللون الأزرق، فيصيبها نوع من البرود اللوني بشكل يهدئ من القوة الضوئية لبراقية وتألق اللون الأحمر بدرجاته مما يجعل البناء يطفو ويعلو في السماء ويرتبط بها.

ويحدث شيء مشابه عندما نقابل بين اللوين والمحايد، فيتأثر المحايد بالحرارة اللونية للوين، فنرى في الشكل (٧٩) حائط يصور عليه مجموعة من الكراسي المتراكبة المصورة باللون الرمادي والأسود على أرضية بيضاء في محيط لونى طبيعي للحائط الذي يغلب عليه اللون الأوكر (لون الرمل)، ونلاحظ أن الألوان الرمادية تبدو أكثر حرارة لونية في الجزء الفاتح من البناء، متأثرة في ذلك بشدة اللون الأوكر الطبيعي ومدى تألقه، بينما أصبحت داكنة أكثرفي حرارتها اللونية عندما دنت في اتجاهها من الجزء الرمادي الغامق من البناء.

والظلال هي الأخرى معرضة للتأثير باللون المكمل للجسم الصادر منه هذه الظلال، (ويؤكد هذا ليوناردو دافنتشي في قوله: "إن لون ظل أي لون يدخل دائما ضمن لون موضوعه، ويختلف درجة لونه قربا أو بعدا من لون ظله، وكذلك درجة نوره"، كما يقول: "كثيرا ما يكون ظل الأجسام الظليلة لا يصاحبها ألوان الضوء، وتكون الظلال مائلة للاخضرار والنوار مائلة للاحمرار طالما كان الجسم من لون مماثل"، ومن قوله كذلك: "إنني كثيرا ما رأيت جسما أبيض اللون وألوانا حمراء وظلالا تميل إلى الزرقة، وهذا ما يحدث في جبال الثلج عندما تكون الشمس نارا تلظى. ثم قال: "إن ظل اللون الأبيض تحت الشمس والهواء له ظلاله التي تميل إلى الأزرق، وينتج هذا لأن الأبيض ليس لونا في حد ذاته، لكنه أي لون من الألوان").(1)

## ▪ الضوء والتأثيرات المرنة للظلال:

ذكرنا سلفا أن الإضاءة عنصرا ايجابيا والظلال هي المقابل السلبي لها، فهي نتيجة حتمية لسقوط الضوء الظاهري على الأجسام والمسطحات ذات الأبعاد المختلفة، ومناطق الظلال هي تلك التي لم تسقط عليها أشعة مباشرة من المصدر الضوئي، وإن كانت تستقبل أحيانا أشعة غير مباشرة منعكسة من مصادر ثانوية تضيئها بقدر ما، فهي بذلك قد لا تعكس أشعة إطلاقا فتتمثل في الصورة كمناطق سوداء، أو تعكس القليل من الأشعة فتبدو في الصورة كمساحات أقتم لونا من المناطق الأشد استضاءة التي تجاورها.

وحدة الظلال Sharpness هو الاصطلاح الذي يطلق للتعبير عن مدى التباين أو التدرج في الظلال، فإذا كان هناك خط واضح صريح بين منطقتي الإضاءة والظلال يكون هناك تباين Contrast، وبالعكس فإنه لو تداخلت مناطق الظلال تداخلا تدريجيا في منطقة الإضاءة فهناك تدرج Gradation.(2)

والظلال في التصوير الجدارى تتجلى فى مظهران رئيسيان:

-ظلال لونية ضمنية تعتمد على التناقضات والتدريجات اللونية، في محاولة لتصوير وتجسيم الأشكال بالاعتماد على تأكيد التضاءلات الخطية وتحقيق العمق الفراغي في المسطحات المصورة في بعدين.

-أما الظلال الظاهرية فهي مرنة ومتغيره تتكون في هيئة المسطحات المتباينة المستويات، وفيها ترمى الأشكال ظلالا بعضها على بعض بحسب اتجاه الضوء الظاهري وزوايا سقوطه ومدى تباين أبعاد المستويات والأشكال ، ومع تغير تلك الزوايا يتغير شكل الظلال ومساحتها على المسطح المصور كما أنها تتأثر في مظهرها بألوان الإضاءة الظاهرية الوقعة على

---

(1) محمد حامد: تكنولوجيا الوسائل الصناعية في التصوير وتاريخها، ص ١٧

(٢) عبد الفتاح رياض: التكوين في الفنون التشكيلية، ص٢٠٨.

المسطحات، والمساحة التي ينبعث منها الضوء، فتكون الظلال محددة تماما إذا كان مصدر الضوء صغيرا، وتكون الظلال متدرجة إذا ما اتسعت مساحة المصدر الضوئي.

وإذا بدأنا بجمع هذه الخصائص الضوئية المختلفة بعضها مع بعض تصبح إمكانيات لانهائية، حيث يمكن وضع تأثيرات متباينة على المسطحات المستوية والمقوسة، وفى وسعنا بناء تدرجات وتبادلات وتماثلات في كل من الشكل والحجم والوضع والتألق .... وما إلى ذلك. وفى هذه الحالة نحتاج إلى تقوية شكل الضوء وتأثيره المرن على المسطحات وتحقيق إمكانات مبهرة للتآلف بين الضوء الضمني والظاهري في الأعمال المصورة جداريا، لتسمح بإيجاد مجال كبير لإحداث مختلف درجات اللون واللمعان والظلال التي تؤكد وتظهر تلك الخواص البصرية. ويدخل في هذا ثلاثة عوامل رئيسية هي:

- إسقاط الظلال
- شبه الشفـــافية
- الانعكـــاسات

**• إسقاط الظلال:**

من الممكن أن يصبح إسقاط الظلال عنصرا هاما وايجابيا في تكوين العمل الجدارى كما يمكنه أن يمدنا بعناصر شكلية ولونية جديدة تتباين وتتزامن مع الوقع الآني المتغير لتأثير الضوء في تشكيل الأسطح. فهو من الأهمية التي يجب أن يراعيها ويعتبر لها المصور ألجداري عند تصميمه للتوزيعات اللونية ومناطق الأضواء والظلال الضمنية التي سيصورها الفنان على سطح العمل، سواء فى الأعمال ثنائية الأبعاد أو تلك ذات المستويات المتباينة.

ففي تصوير المسطحات ثنائية الأبعاد والتي يحيلها المصور بالإيهام التصويري إلى مسطحات تحمل أشكالا مجسدة ثلاثية الأبعاد، يعتمد الفنان على تخليق الظلال الوهمية المرسومة بالدرجات اللونية التي تحقق ذلك. ومن خلال هذا السياق يجب أن يراعى المصور أن يكون إسقاط اتجاه الضوء والظلال الضمنية المرسومة في ذات اتجاه طبيعة الضوء الظاهري وزوايا سقوطه وما قد يخلقه من ظلال حقيقية في المسطح المصور، فنرى في جدارية مصورة بإحدى عمائر مدينة برشلونة. شكل (٨٠) والتي تصور نخلة Palm trees، جعل المصور الظلال الضمنية الوهمية المصورة بالعمل في وضع واتجاه مغاير لطبيعة سقوط الضوء الظاهري في المكان، والذي نكتشفه من خلال الظلال الحقيقية (الظاهرية) التي ترميها الشجرة المواجهة للمسطح المصور بظلالها الحقيقية التي ترميها عليه، مما يعطى نوع من عدم الواقعية

في الرؤية، على الرغم من أنه في ذات المسطح قد رسم ظلالا لعمارة وهمية تقع في الاتجاه الحقيقي للظلال وزوايا سقوط الضوء.

أما في الأسطح المتباينة ذات المستويات المختلفة يكون المجال أوسع أمام للمصور ألجداري بالقدرة على التوظيف التشكيلي الأمثل لاتجاه إسقاط الضوء وما يتولد عنه من ظلال ظاهرية تتلاعب بهيئة الأسطح الجدارية، والذي من شأنه أن يؤثر في أسلوب ترتيب وتنظيم عناصر التكوين التي تناولها المصور ألجداري بأبعادها وملامسها المختلفة لتحقيق إيقاعات مختلفة في تصميم البناء التكويني للعمل ألجداري. فتكون بذلك الظلال المتولدة عنصر من عناصر التصميم وهو ما يتطلب نوع من الحسابات الدقيقة لكميات الضوء وألوانها ومدى تأثيرها على شكل ولون وهيئة الظل المتولد على السطح.

كما أنه قد يتحكم في كمية وهيئة الظلال المتولدة على الأسطح من خلال أسلوب ترتيبه للقطع والخامات المصور بها سطح العمل بأبعادها المختلفة بشكل تصاعدي في اتجاه الضوء – أي من المستوى الأصغر ارتفاعا إلى الأكبر في اتجاه مواكب لسقوط الضوء – حتى يسيطر على مقدار ومساحه توليد الظلال على السطح، وهو ما يفتح المجال أمام المصور ألجداري لإحداث الكثير من التباينات والتبادلات في الكتل والأسطح لتعزيز الدور الوظيفي التعبيري لاستخدام الأضواء والظلال بالعمل المصور.

- **تأثير الشفافية ونصف الشفافية:**

عندما نعرض للضوء مواد ليست كاملة الإعتام تتفتح أمامنا مجالات عديدة وجديدة من الإمكانات التوظيفية والتعبيرية بالعمل ألجداري المصور، إذ أن الضوء المار بهذه الأسطح يكون له تأثير آخاذ يحمل وجهان:

تأثير شكل الضوء الواقع على السطح النصف شفاف ذاته، وكذا، تأثير اصطدام الضوء بالأسطح التي تجاور هذا السطح. ويمكن الحصول على تأثير مشابه بل أكثر ايجابية في حالة تعريض جزء شفاف للضوء في وسط معتم. إذ نجد الضوء الذي يتخلل هذا الجزء الشفاف يعطى أشكالا ايجابية من الضوء والظلال تؤثر على الصياغة الشكلية للمسطح.

وقد وظف المصور ألجداري التطور التقني لاستخدام الخامات في أحداث تأثيرات ظلية متباينة على الأسطح الزجاجية المصورة بالفراغات المعمارية، ففي الشكل (٨١) نجد لوحة تتميز بالثراء الذي يتحقق بالعمل التفصيلي لعلاقة الظل والنور في الزجاج المضاف إليه الرسم والمنكمش بالحامض بارتفاع أربعة أمتار بالنافذة المصورة بكاتدرائية سانتا سيسليا، بأسبانيا عام ١٩٨٣، والتي تنتج فيها الظلال إحساسا رائعا بالعمق الفراغي بشكل متكامل الرؤية في الحيز المعماري، بما تحمله من فواصل لونية وظلال

تخلق سلسلة من المستويات كما لو كان هناك تلاعبا بين مناظر مختلفة، والنتيجة محيرة ترغم العين على التحرك فوق سطح اللوحة التي بدورها تجعل من الشخص الملتفت المصور باللوحة يبدو مراوغا بطريقة غريبة كما لو كان في بعد خاص به. كما أن الظلال هنا تحدد وتجسم المساحات الشفافة من الزجاج، فتجعلها تبدو كبقع ولمسات ضوئية عندما ينساب الضوء من خلالها. والذي يضفي صفة التجسيم "البعد الثالث" على العمل وهذا نوع من الثراء الخفي غير الواضح.(١)

**• الانعكاس والتألق:**

الانعكاس هو العامل الهام الثالث الذي ينبغي أن يدرس عند التصميم ألجداري والتخطيط التقني للتنفيذ شأنه في ذلك شأن شفافية المادة الخام وإحداث الظلال المصاحبة للأضواء فيها. فخاصية السطح العاكس تشكل ملامح مميزة وخصائص ظاهرة تؤثر بشكل حيوي في مناطق الأضواء والظلال بالمسطح المصور، وهى تشمل الانعكاس العام المنتشر من الأسطح غير اللامعة، إلى الانعكاس المنتظم الناتج من الأسطح المصقولة اللامعة.

إذ يتدرج التأثير ابتداء من تألق ضوئي هادئ ينعكس من مناطق الظل إلى تألق ضوئي قوى ينعكس من المناطق الأكثر عرضه للمصدر الضوئي، وفى هذا يجب أن نضع في اعتبارنا بصفة خاصة درجة التألق من المناطق اللونية، لأن ذلك يكيف لون الضوء المنعكس ومدى درجة تكون الظلال وألوانها على تلك الأسطح.

ملمس الأسطح ذاتها يؤثر في درجة الانعكاس الضوئي ومدى تكون الظلال ودرجة التألق اللوني، فالأسطح الملساء الناعمة الملمس يكون درجة انعكاس الضوء عليها واحدة، فلا تسمح بخلق نوع من الظلال، أما الأسطح التي تحمل قيم ملمسية متباينة في مظهرها تؤثر بشكل إيجابي وواضح في تكون ظلال ضمنية ندركها بصريا حتى في اللون الواحد. شكل(٨٢)

هكذا يوظف المصور ألجداري خاماته والتقنيات التنفيذية للعمل ألجداري بحسب وضع ومدى تألق وانعكاس الضوء على أسطح تلك الخامات حتى يوفر صيغة محكمة لمناطق الأضواء والظلال بالألوان والتألقات المناسبة للغرض الوظيفي التعبيري في موضوعاته.

---

(1) Andrew Moor : Contemporary Staind glass ,A guide to the potential of modern staind glass in architecture, Mitchell Bearzley publishers,1989,p.53 .

## ▪دور الضوء في صياغة قيم ومبادئ التكوين:

والضوء كعنصر من عناصر البناء التكويني في العمل ألجداري يكمن وراءه قوة تعبيرية ورمزية تكشف عن قيم تشكيلية وجمالية تحملها تلك الأعمال الجدارية، لبناء صياغات منوعة لأسطح وتأثيرات بصرية تزخر بها الأسطح المعمارية المصورة، ويمكن تلخيص أبرز تلك القيم فيما يلي:

- **أثر الضوء في تحقيق السيادة للموضوع الرئيسي:**

إن الرغبة في توفير عنصر السيادة في العمل الفني تعود إلى جذور سيكولوجية متأصلة في نفوس البشر، ووراء رغبة دائمة في وجود هدف محدد يسود عن باقي الأشياء الأخرى المحيطة. وفي العمل المصور قد يكون هناك أكثر من جزء هام، غير انه لابد لنجاح هذا العمل أن تتكاتف باقي الأجزاء لتكون دعما يهدف لسيادة الفكرة الرئيسية عن الأجزاء الأخرى، وذلك لكي يكون في التصميم جزءا ينال أولوية لفت النظر إليه، وسوف نطلق عليه "مركز السيادة".

والإضاءة... دورها رئيسي وحيوي في إبراز مركز السيادة بالمسطح ألجداري، وإعطاءه بعض الأولوية بصورة أكثر تباينا عن بقية العناصر التي تقع في المرتبة الثانية من الأهمية ويتوقف ذلك على قدر الإسقاط الضوئي للموضوع الرئيسي يكمله من الناحية التوظيفية عناصر أخرى في البناء التكويني، نذكر منها:

– السيادة عن طريق اختلاف شكل خطوط الموضوع الرئيسي عما حوله، كأن يتماثل شكل واتجاه مجموعة من الخطوط في الصورة، وتأتي بينها خطوط أخرى تكون في مجموعها شكلا مغايرا، (فالدائرة تسود على الخطوط المائلة، والمستطيل أو المربع يسود على الخطوط المنحنية أو المستديرات، والشكل المنتظم يسود مجموعة الخطوط غير المنتظمة، وغير المنتظم يسود المجموعة المنتظمة، والخط الأفقي سيود مجموعة من الخطوط الرأسية....) (١)

– السيادة عن طريق التباين في الألوان أو درجة اللون، (إذ تسود المساحة القاتمة في الوسط الأفتح، والعكس بالعكس. كما تسود الألوان الأكثر تشبعا .Saturation عن الأقل تشبعا، كما تسود مساحة لون معين في وسط من الألوان المكملة له، فالأصفر يسود على أرضية زرقاء، والأخضر يسود على أرضية قرمزية، والعكس بالعكس). (٢)

وتتحقق السيادة عن طريق التباين في اللون بأن ينال الموضوع الرئيسي تعريضا مناسبا للضوء ويقل التعريض بالنسبة للعناصر الثانوية في

---

(١)، (٢) د. عبد الفتاح رياض: التكوين في الفنون التشكيلية، ص ٢٩٩.

اللوحة، بأن يقدر التعريض بما يتناسب والحاجة التصميمية لشدة استضاءة الموضوع الرئيسي، أو إظهار مدى قتامته بالنسبة لما حوله بأن يكون كل ما حوله فاتحا أو أبيضا مثلا.

ونرى في الشكل (٨٣) (أ)، (ب)نموذجا لجدارية من الجداريات المصورة بمدينة نوني جارنييه بفرنسا، توظيف المصور ألجداري للضوء ومدى تكامل الأدوار بينه وبين اللون المصور به الجدار، في تحقيق السيادة والتأكيد على العناصر الرئيسية في التصميم، فحركة اللون والتصاعد في التصميم واتجاه الأشكال وخطوطها إلى أعلى ووضع مجموعة الألوان ذات القيمة الفاتحة في الجزء السفلى من الجدار، بينما تسود الألوان الأكثر قتامة في الأعلى، مما ساعد على تحقيق تأثيرية للمضمون التعبيري، والذي أبرزته الإضاءة الصناعية ليلا، والتي تنير أكثر ما تنير في الأسفل، وكأن الأشكال والصور تغوص في المنظر الليلي السائد حولها، مما يبرز الدور ألتوظيفي التعبيري للضوء في أبراز مراكز السيادة لبعض عناصر العمل وبشكل مكمل لرؤية الفنان في تصميمه.

وكذلك ما ذكرناه حول التوظيف الأمثل لاختيار الخامات، فالخامات الجدارية المنوعة تفتح المجال أمام المصور ألجداري بثرائها الملمسي ومدى قدرتها على استقطاب الضوء وانعكاسه بشكل متذبذب ومتباين، في المساعدة على جذب سرعة انتباه المتلقي للجزء الرئيسي في الموضوع المصور، بجعله مثلا أكثر براقية في وسط معتم أو في تباينة ألملمسي الواضح مع ما حوله.... .

- **أثر الضوء في تحقيق التوازن:**

ويعنى ذلك موازنة الفنان لتوزيع المساحات التي تعكس تأثير الضوء بشكل مباشر والمساحات التي تقع تحت تأثير الضوء الغير مباشر، أو تلك التي تقع تحت تأثير مناطق انعدام الضوء.

ويتم ذلك بتوزيعها بصورة متسقة لتحقيق نوع من الاتزان بين مختلف المساحات الفاتحة والقائمة والمتوسطة، مع الوضع في الاعتبار أن المساحات القاتمة تمثل ثقلا في مجال إدراكنا البصري، ومدى توازنها الضوئي مع مساحات الكتل الفاتحة يوصل المصور ألجداري إلى صياغة عمله في إطار وحدة كلية وخيال فني متوازن ومتماسك لجميع العناصر البنائية للعمل الفني المصور. شكل (٨٤).

- **أثر الضوء في تحقيق التأثير الدرامي:**

حيث يتوقف التأثير النفسي المنعكس من الأعمال الفنية على مدى توزيع المصور لعلاقات الظل والنور والألوان ودرجاتها الظلية والفاتح والقاتم

فيها وإلمامه بخصائصها الضوئية، والتي من خلالها يتحقق المضمون الدرامي تعبيريا كان أم رمزيا فيحدد الفنان اختياره للألوان ومناطق الإسقاطات الضوئية على الأشكال والعناصر بما يتلاءم مع المعاني والدلالات النفسية التي يرغب في تأكيدها من حزن أو فرح، برودة أو دفئ، توتر أو استرخاء....

فالضوء يؤثر عاطفيا وسيكولوجيا، كنتيجة لتحفيز العين والرؤية البصرية مع الاستجابة المتعلقة بالانتباه، فيساعد في تحقيق أهداف التأثير النفسي وخلق الحالة العاطفية تجاه التكوينات الفنية. وكل مضمون انفعالي يتطلب من المصمم وضع تصور عام للسيطرة على بنائيات العمل وعناصره ، فيتحول تصميم اللوحة الجدارية إلى تصميم لعلاقات مضطردة للضوء والظلال يتم توزيعها لإحداث تأثيرات درامية وجمالية خالصة.

وتعرض جدارية "الجيرنيكا " للفنان "بابلو بيكاسو" نموذج مثالي لأثر الضوء الضمني في التعبير الدرامي لتراكب الضوء والظلام، والتي جاءت بأسلوب تكعيبي له مغزى رمزي تعبيري، فهي تكعيبية من ناحية بنائها بالرماديات المختلفة التي تبين أحكام التركيب في أبعاد تعبيرية خاصة وبرمزية غير مألوفة لعناصر اللوحة، في تناسق بين اللون والشكل والارتفاع والعمق الفراغي، لعب الضوء فيها تعبيرا له مدلول رمزي أوضحه رودولف آرنهيم * (١) في دراسة تحليلية حول اللوحة ، فقال :

( إن اللوحة توحي بالظلمة رغم أن قصف المدينة لم يحدث ليلا، وقد اختيرت الأشياء المتعلقة بالضوء والظلمة وأشكال المصابيح في اللوحة بسبب رمزيتها المباشرة. فنجد في اللوحة مصباحين أحدهم تم دفعه للأمام بقوة وعنف إلى مركز الضوء ، أنه مصباح زيت متواضع يندفع للأمام بواسطة المرأة التي تميل خارج النافذة ، لكنه أيضا قمة المثلث التكويني الذي يشتمل على المحارب والحصان وامرأة هاربة ، وهو يكون أيضا في نفس الوقت هرما من الضوء ، وفي موضع بارز تماما نجد المصباح الصغير الذي أعيد تشكيل رأسه على هيئة مذنب أبيض مبهر ، وهو ليس مجرد وسيلة لكشف الوقائع في الليل ، لكنه أيضا ضوء يقوم بالهداية ، أو الإرشاد على قمة عمود غير مرئي ، وهو شديد القوة ، ورغم ذلك فأنه يشير إلى قوة خفية كامنة موجودة لكن فوضى التدمير قامت بإخفائها ، وبمقارنة المصباح الكهربائي بقوة المصباح الزيتي فأن الإضاءة الكبيرة في السقف تعد خافته ، أنها لا تستحث أو تسير بواسطة أي إنسان ،

---

*" رودلف آرنهيم" هو المتحدث الرسمي باسم الجشطلت في مجال الفن ، وكانت كتبه العديدة ومقالاته عن الفن والنشاط بالغة التأثير ، وقد أحتل آرنهيم في الواقع منصب أول أستاذية في العالم قاطبة لسيكولوجية الفن في جامعة هارفارد اعترافا به و بإنجازاته .

(١) د. شاكر عبد الحميد : العملية الإبداعية في فن التصوير ، ص٦١ .

وتأثيرها المعطى من خلال الضوء ليس واضحا ، حيث أنها خارج مخروط الضوء . أنه يتضمن برودة القوة غير ذات الكفاءة وأشعتها الخابية إلى حد ما تنعزل في الظلمة وتتلفع بالظلام كما لو كانت أوراقا ممزقة، ولا يبدو أنها تدفئ أو تضئ أي شيء. وهنا أذن نجد رمزا للوعي المنفصل للعالم الذي يعلم لكنه لا يشارك. والمضاعفة الواضحة لمصدر الضوء تعبر فعلا عن التضاد الجوهري بين الضوء الصغير الحقيقي الذي تضيء مشاركته المشهد، وبين أداة الوعي الذي لا يصاحبه الضمير والتي تتصف بأنها قوية لكن عمياء ) [1] شكل (٨٥)

## • أثر الضوء في تحقيق الإحساس بالعمق الفراغي:

تؤثر الظلال بحديها سواء الضمنية أو الظاهرية الناتجة عن سقوط الأشعة الضوئية في تأكيد الإحساس بالعمق الفراغي والأبعاد المختلفة في العمل الفني ذي البعدين أو ثلاثي الأبعاد.

فكلما زادت درجة النصوع النسبي (التباين في الإضاءة) بين المناطق الشديدة الاستضاءة ومناطق الظلال يزيد الشعور بالعمق الفراغي، بينما يقل هذا الشعور عندما تتقارب شدة النصوع أو تتساوى في المساحات المختلفة مما يؤدى للشعور بالتسطيح Flatness لا بالعمق.

كما أن المساحات القاتمة التي تقع متجاورة مع الأخرى الفاتحة كثيرا ما تؤدى إلى الإحساس بالعمل الفراغي، ويتحقق التأثير بالأبعاد من خلال علاقة الشكل بالأرضية، حيث أن التباينات بين علاقة الانتقال تعمل على إبراز الأبعاد المختلفة في العمل فتبدو الأشكال متقدمة وأمامية عندما يكون الشكل فاتح على أرضية غامقة، أو العكس.

وعلى المصمم ألجداري أن يتلاعب بعلاقات الظل والنور بصورة أساسية لتحقيق التأثير بالعمق الفراغي وخلق الإيهام بالحيز أو الفضاء والذي يقوم بالكشف عن الأحجام بشكل جيد لعلاقات الضوء والظل سواء بتحقيق ذلك ضمنيا أو ظاهريا. فيقوم بتصوير منظور خطى لأبعاد وهمية للكتل يكمله منظور لونى لعلاقات الضوء والظل.

كذلك استخدامه للأسطح المتباينة في أبعادها اللونية والتي ترمي ظلال ولها أضواء تحقق العمق الفراغي، يكمله تنوع ملامس الوسائط المختلفة بترتيب جزيئات العمل ونظم إنشاءها في نسق تكويني متباين الملمس وأحجام القطع المستخدمة في تكسيه المسطحات المعمارية، فتسود في بعض المناطق القطع الكبيرة البادية واللافتة للنظر، بينما تتراجع القطع الصغيرة من نفس المسطح كخلفية رقيقة ناعمة لتلك القطع القوية المتقدمة، وغيرها من

---

(١) ا.د. شاكر عبد الحميد: لمرجع السابق، ص٧٤ .

الصفات التي يؤدي تنظيمها بكيفيات مختلفة وبكثافات مختلفة إلى تغير الخصائص الضوئية للمسطح وتأكيد الإحساس بالأبعاد والعمق الفراغي. شكل(٨٦)

## • الضوء الصناعي كعنصر من عناصر التصميم:

عرضنا سلفا أشكال متعددة من وحدات الإضاءة الصناعية ذات الكفاءة الفيضية المتعددة والتي تؤثر بقدر كبير على رؤية المسطح ألجداري المصور على اختلاف تقنياته وأبعاده، وهو دور هام يقودنا إلى إمكانية توظيف تلك الوحدات الضوئية كعنصر من عناصر التصميم للمسطح ألجداري يتكامل في هيئته مع عناصر التكوين الأخرى من لون وخط وحركة.... .

وقد عرض الفنان. محمد زينهم تجربة تقنية في معرض خاص بالفنان حول توظيفه للضوء كعنصر مكمل لعناصر العمل ألجداري، دمج فيه الفنان بين مسطحات من السيراميك الملون بصباغات لونية حرارية وكتل زجاجية منصهرة أو محفورة بالليزر ذات شطفات سمحت للضوء الذي ينساب من خلالها بالانعكاس على أسطحها الداخلية عند انسيابه من الوحدات الضوئية المثبتة في خلفية المسطح، حيث قام الفنان بعمل فتحات في السطح المصمت وثبت عليها الوحدات الزجاجية الملونة ، في تركيب إيقاعي متناغم بين الخطوط وحركة اللون المرسوم على مسطح السيراميك وبين الحدات الزجاجية التي كانت في بعضها كتل زجاجية مشكلة يدويا (زجاج مشكل بالنفخ ) لأشكال مبتكرة من الزجاجات شكل (٨٧)، (٨٨)، وفي البعض الأخر شرائح من الزجاج الملون المثبت حراريا على قاعدة من الزجاج الشفاف ( في أفران حرارية ) شكل (٨٩) ، والتي مَثّل الضوء الصناعي فيها عنصر مكمل لعناصر التكوين وتصميم المسطح .

**واللون** ... في الضوء الصناعي هام يؤثر في مدى وضوح ألوان الخامات على اختلاف تقنياتها وتحديد شكل هيئة الضوء اللونية في الفراغ وعلى المسطح المصور ، والذي يحدث نتيجة الموازنة بين اللون الضوئي ومدى التشبع أو اللمعان المصاحب لسقوط الضوء على الأسطح. ومثل هذه الموازنة تشبه وضع الصباغات على أي سطح، والفرق الوحيد هو أننا نسلط كميات ضوئية أكثر لمعانا أو إعتاما أو كميات ضوئية مختلفة اللون في الفراغ من شأنها أن تؤثر على الصباغات اللونية للأسطح المصورة.

أما **اللوين** ... فهو احمرار الضوء أو زرقته أو خضرته... الخ، وهو خاصية مباشرة لأستخدام وحدات لضوء الصناعي [1]،والذي يصاحبه في

(١) روبرت جيلام سكوت: أسس التصميم ، علاقات اللون، ص١٨٠.

بعض الأحيان تغيرا في الألوان المصورة على المسطح ألجداري تبعا "للوين " وعندما نسلط ضوءا ملونا على سطح يجب أن نراعى أيضا القوى الضوئية التي يعكسها السطح، فإذا كان السطح ذي لون محايد فهذا أمره سهل، أما إذا كان السطح ملونا فإن العلاقة ستصبح معقدة لتنظيم تأثير الضوء الملون على الأسطح الملونة.

وللتحكم في اللوين الضوئي وتأثيره على المسطحات الجدارية وتوظيفه في تصميم العمل ألجداري يمكن أن يلجأ المصور الجدارى إلى:

١. استخدام المرشحات اللونية التي يمكنها أن ترشح أطوال الموجات غير المرغوب فيها، (وتلك المرشحات تكون عادة مصنوعة من الزجاج الملون أو "الجيلاتين")(١) وهى تعمل بتوجيه اختياري وتقلل حتما من درجة لمعان الضوء.

٢. التحكم في لون الضوء عن طريق الانعكاس، إذ يمكن استخدام ستارة عاكسة كمصدر ضوئي ثانوي. بالرغم من أن هذه الطريقة تكون غير مناسبة في حالة التحكم الكلي في الضوء نظرا لأنها تشتت كمية كبيرة من الضوء، إلا أن لها أهميتها في تكون الضوء على الأشياء.

٣. طريقة يستخدم فيها أضواء النيون (الفلوريسنت) لإعطاء الألوان المطلوبة المباشرة، والتي تعد أكثر تأثيرا نظرا لاستخدام الضوء فيها بأكمله دون إضاعة أي جزء منه.

٤. طريقة استخدام خليط ضوئي إضافي للتحكم في اللوين، وهذا يتم بتراكب ضوءين ملونين مختلفين أو أكثر على السطح. (ويستخدم لذلك جهاز ضوئي به عدد من مصادر ضوئية صغيرة مختلفة اللوين مثبتة جميعها في صندوق ضوئي واحد، وبه يمكن التحكم في لون شريحة الضوء) (٢).

وهكذا فقد يتيح استخدام بعض الأجهزة الحديثة وتوظيفها في التصميم الضوئي المكمل للعمل ألجداري، بالتحكم في شكل الضوء في الفراغ وأسلوب توزيعه على المسطح، ودرجة لونه. والذي يتأثر أيضا بنوع المصدر الضوئي وأسلوب تصميم وحداته.

وقد أشرنا إلى استخدام بعض المصورين الجداريين لأجهزة ترشح الضوء شكلا ولونا بغرض تصميمي مكمل لعناصر التصميم ألجداري يتكسر فيها الضوء ويتشكل لونيا وفقا لفكر المصور ألجداري في إخراج المضمون التعبير بالعمل، وهو ما يشكل مسألة فنية جدا يمكننا إدراك فكرتها الأساسية بمناقشة ثلاثة أساليب لتوزيع الضوء شكل (٩٠)، وهى: (٣)

---

(١، ٢) روبرت جيلام سكوت: أسس التصميم – علاقات اللون ، ص ١٨٠.

(٣) المرجع السابق: ص ١٨١.

◦ **وحدات العدسات:**

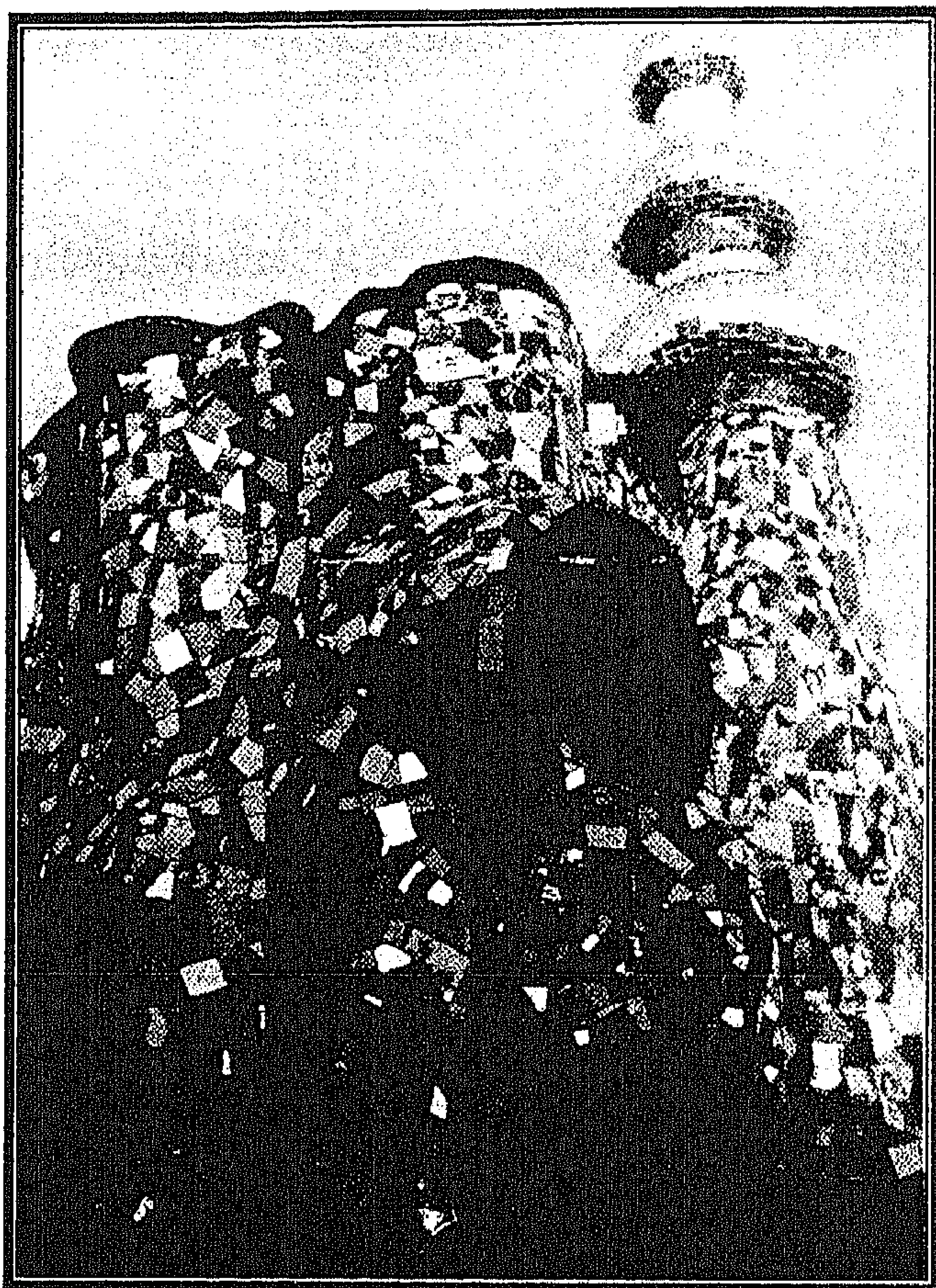
مثل الأضواء الموضعية التي تعطينا أسطوانة ضوئية طويلة محددة بوضوح في الفراغ ولها خاصية إيجاد لمعان متجانس تقريبا حول قطاعها العرضي. ولما كانت أشعتها متوازنة إلى حد كبير فإن اللمعان لا يفقد رونقه على البعد، كما يحدث مع الموزعين الآخرين اللذين لكتلة ضوءيهما حافة حادة.

◦ **وحدات الضوء المتدفق:**

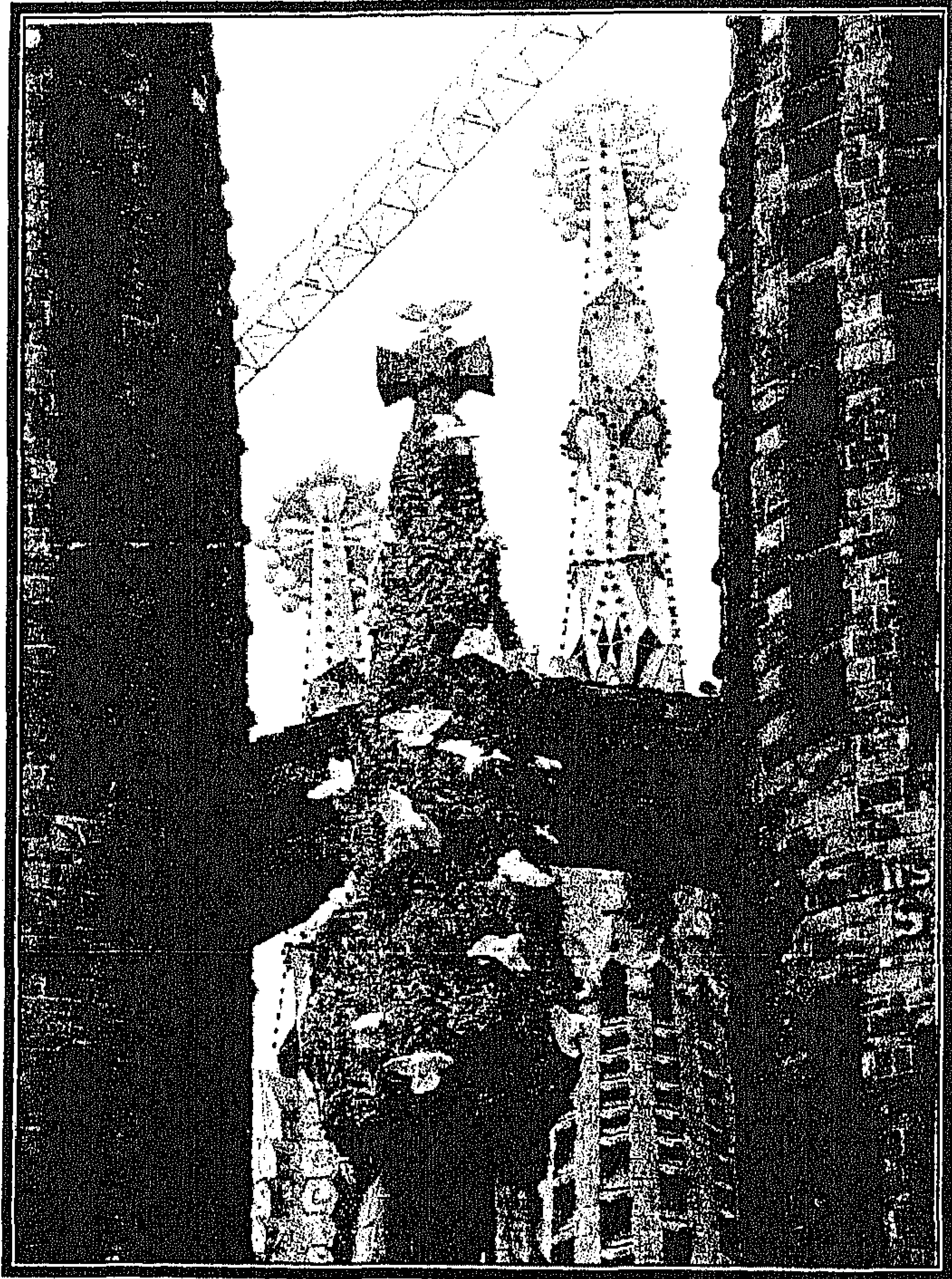
تعطينا توزيعا ضوئيا أكثر عرضا، ولكن في هيئة أقل ايجابية، وهى تتكون من ساتر ضوئي مفتوح مزود أحيانا بعاكس ومصدر ضوئي، ويتوقف الشكل الفعلي للتوزيع الضوئي على هيئة الساتر الضوئي والعاكس. وهناك فرصة للحصول على تنوع أكبر في اللمعان في مواضع التوزيع المختلفة ويتأثر الضوء بشدة كلما بعدت مسافته. وفى هذه الحالة تظل حافة كتلة الضوء ايجابية ولكنها تكون أهدأ من تلك التي تصدر من الضوء الموضعي.

◦ **وحدات الضوء الشريطية:**

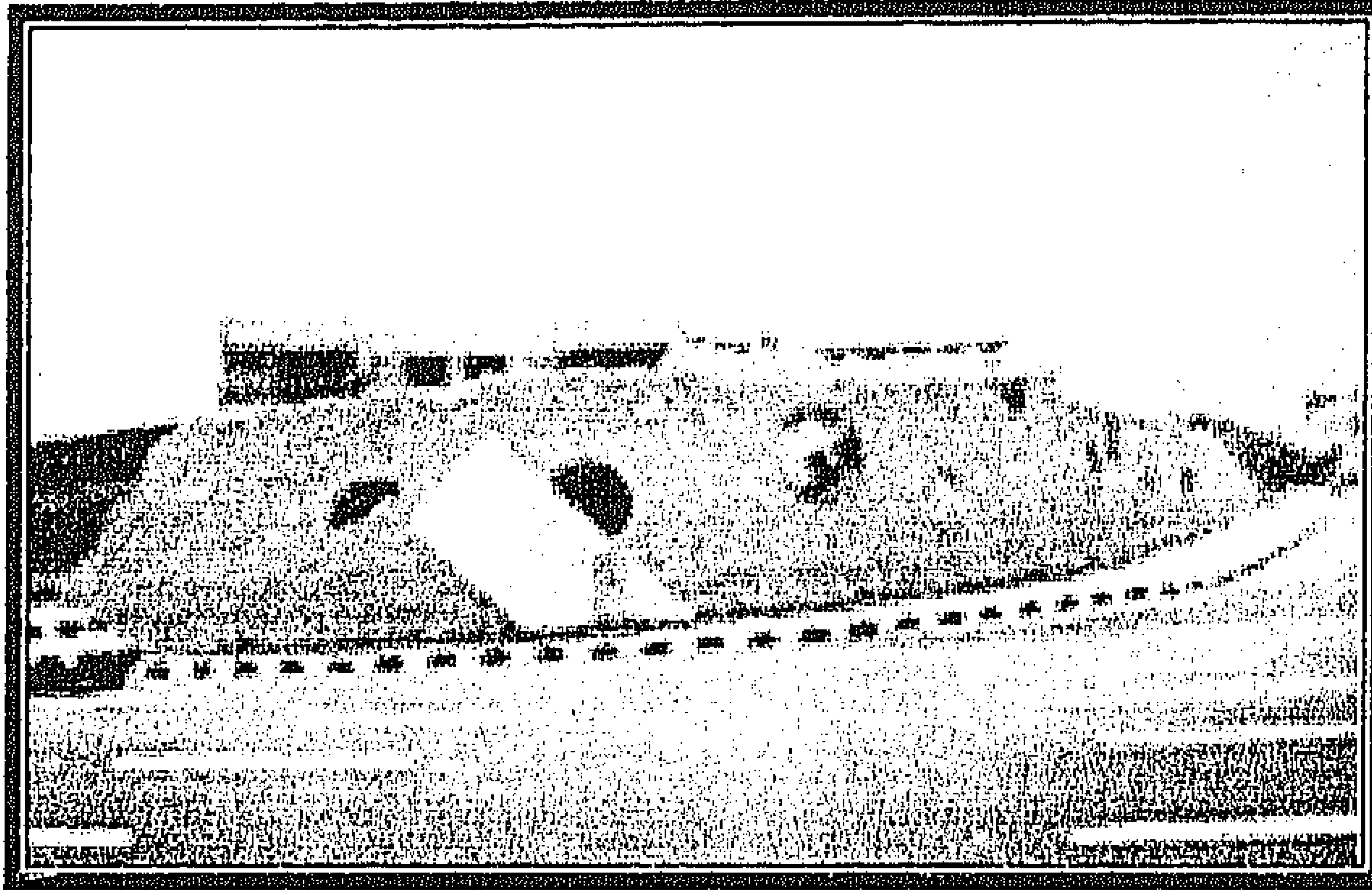
وهى تعطينا توزيعا ضوئيا عريضا على شكل مروحة، ونظرا لأنها تستخدم مصادر ضوئية متعددة أو مصدرا ضوئيا طوليا كأنابيب الفلوريسنت، فإن الضوء لا يتسبب في وجود ظلال قوية ويمكن استخدام موزعين أو أكثر يكون النتيجة منها أن الشكل الناشئ من الكتل الضوئية الموزعة والاتجاهات التي تأتي منها بمثابة أداة لتحقيق التنوع في الهيئة.



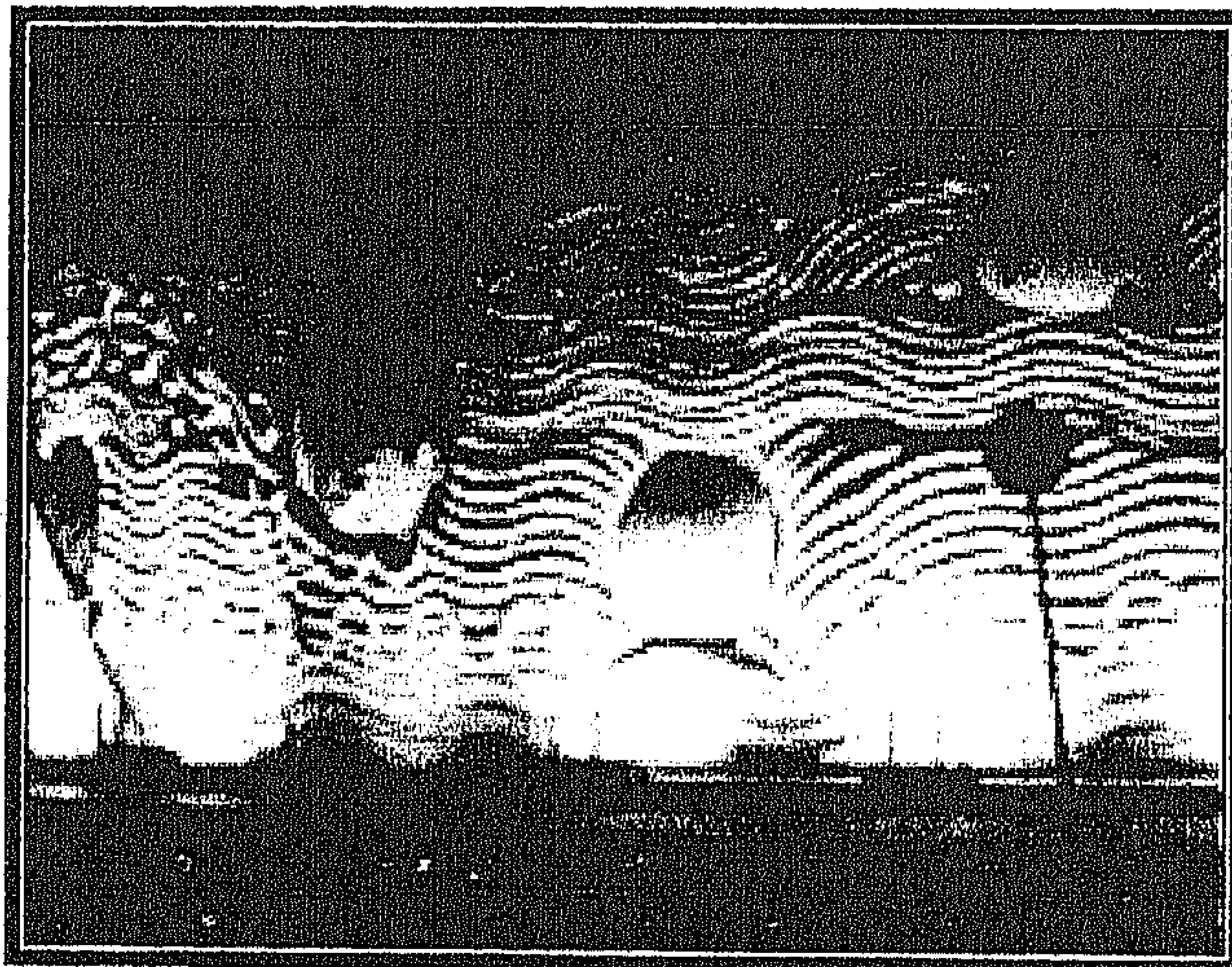
شكل ( ٥٣)
**نيكي سان فال جارافيجيو Niki de saint phalle Garavicchio..**
الإمبراطور The Emperor ، حديقة تروت The Tarot Garden
توسكانيا Tuscany ، ايطاليا، (١٩٧٩ - ١٩٩٦ ).



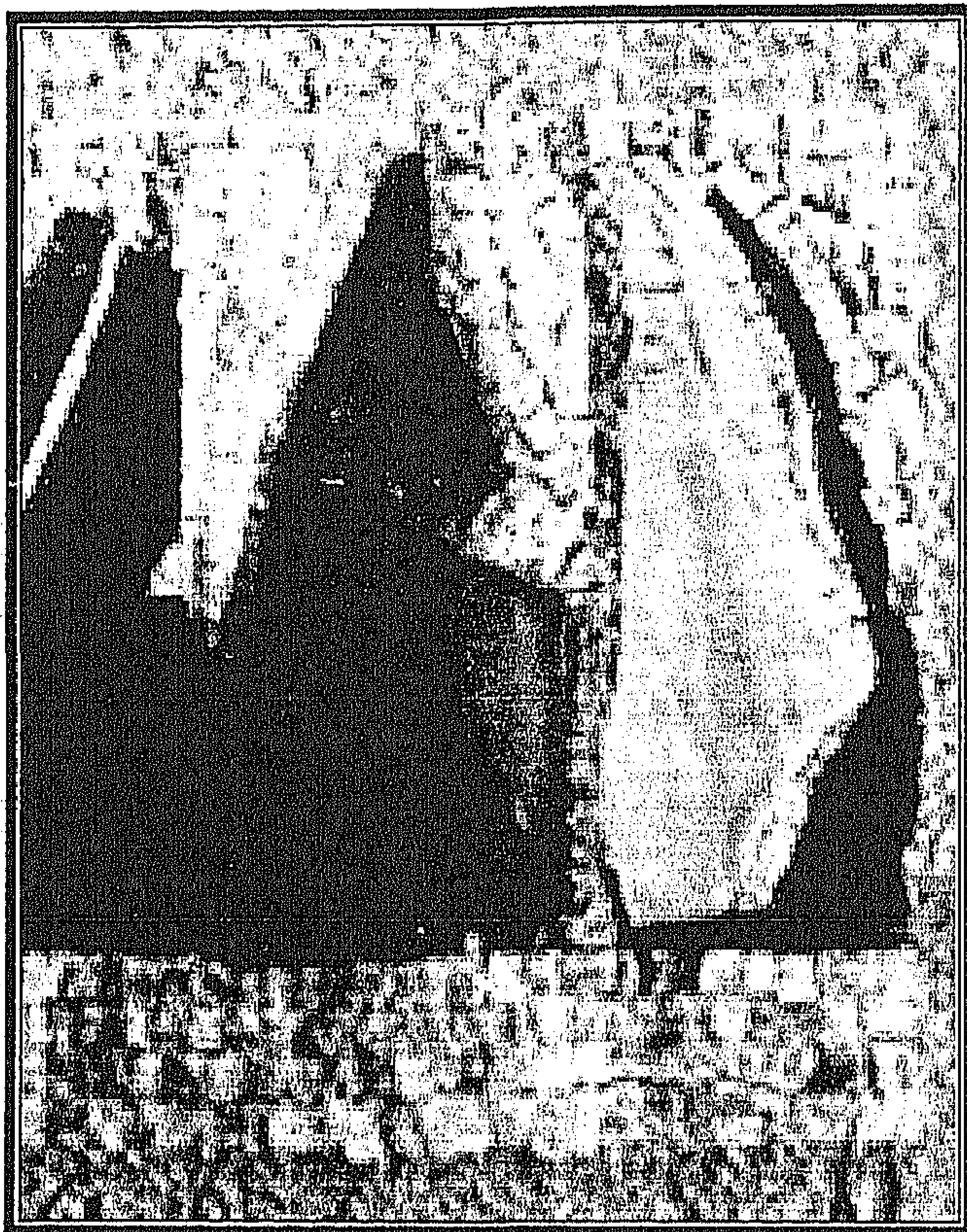
شكل (٥٤)
**أنطونيو جاودي Antonio Gaudi**.... أبراج ساجرادا
The Templo Expiatorio de la Sagrada Familia ،
مشهد نهاري، أسبانيا، بداية القرن العشرين



شكل (٥٥) (أ)
**عبد السلام عيد**.... جدارية سور مستشفى القوات المسلحة بمنطقة مصطفى كامل، (مشهد نهاري)، الإسكندرية، على مساحة ١٥٠٠ متر مربع، عام ١٩٩٩:٢٠٠٠.

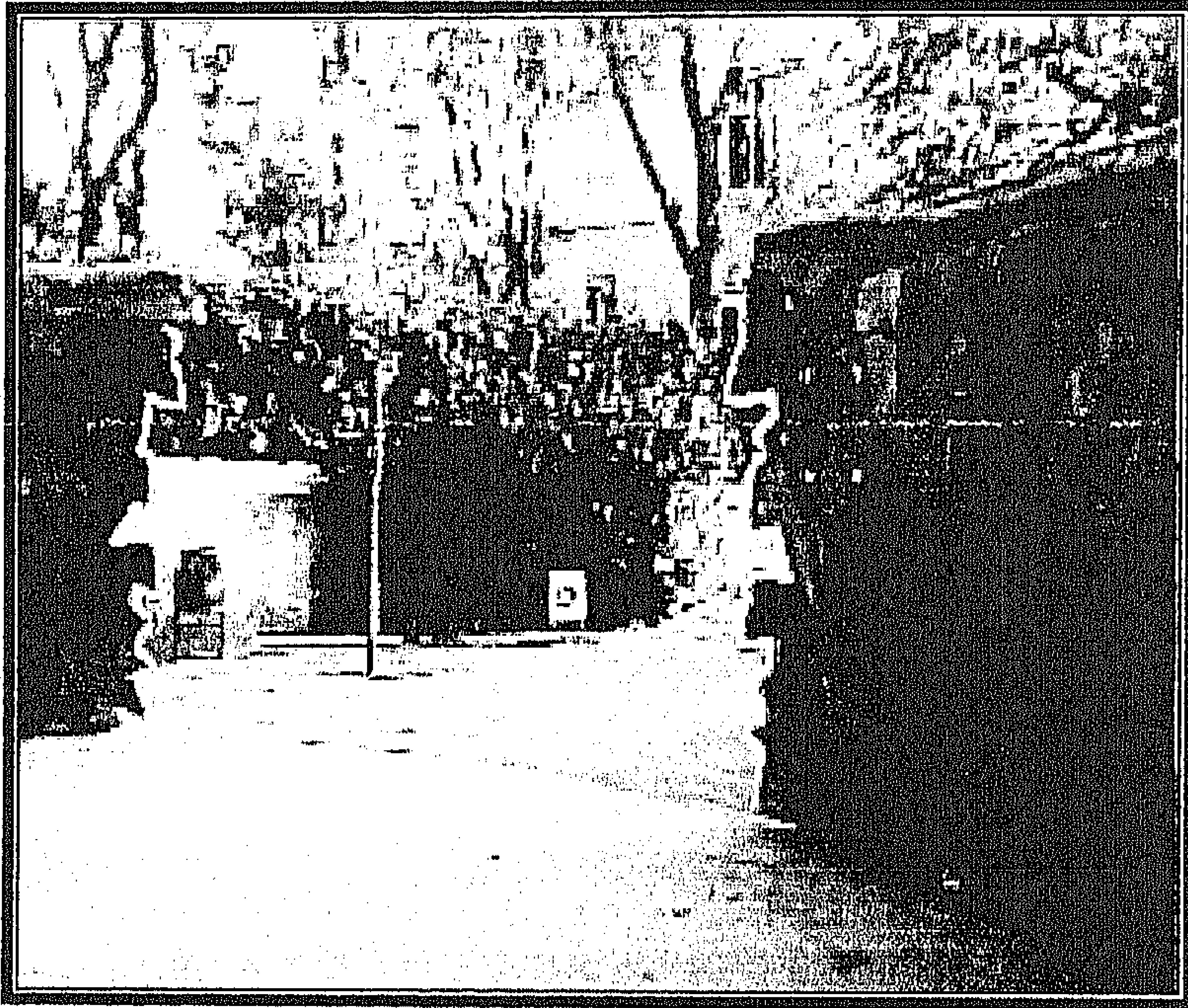


شكل (٥٥) (ب)
**تفصيلية الأمواج المتلاطمة**...... مشهد ليلي.

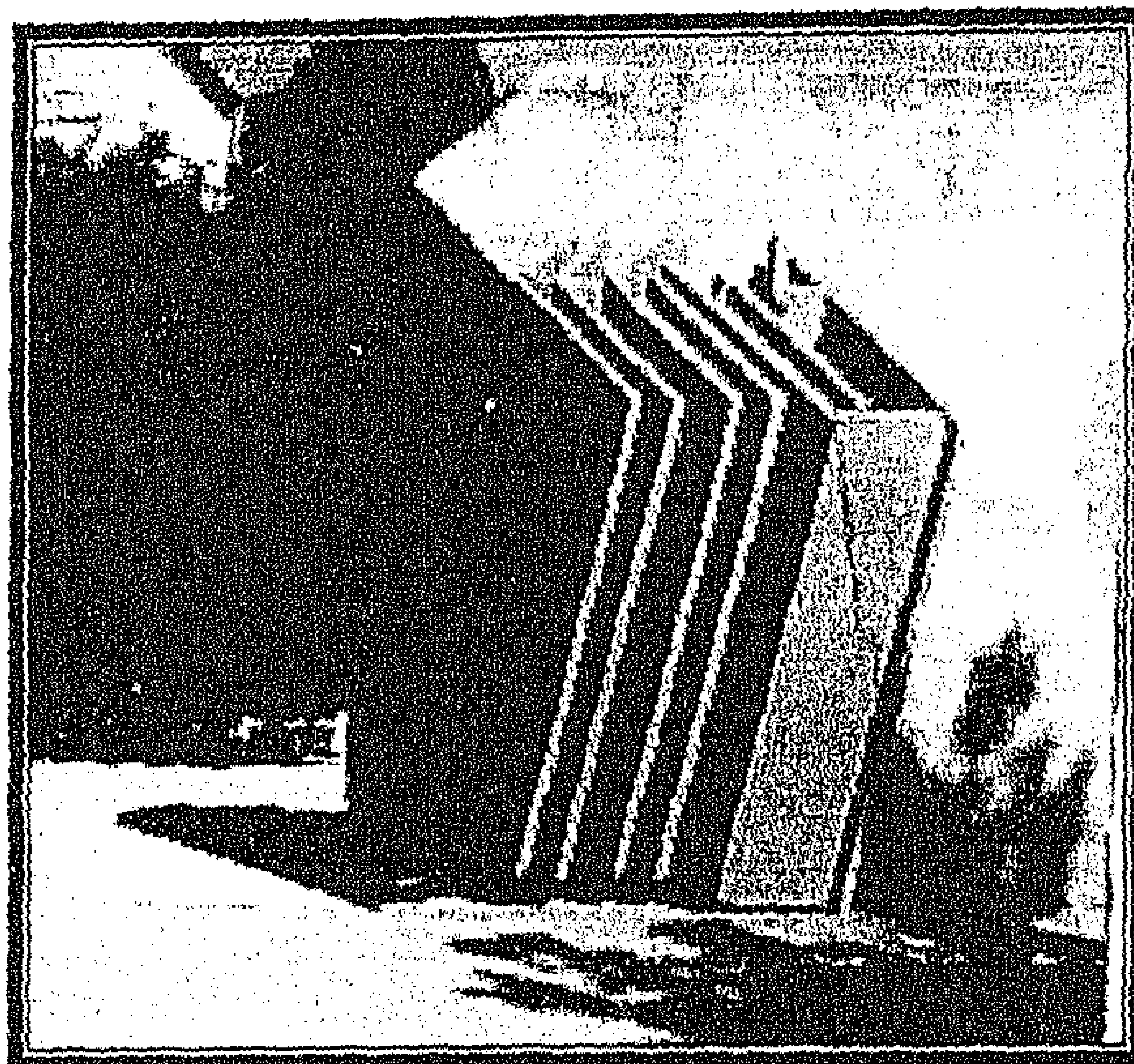


شكل(٥٦)

فرديانو ماريتزي **Verdiano Marzi**....رخام وجرانيت وأزملتي فينيسيا marble,granite,and Venetian smalti ،(٤مx٥م) .

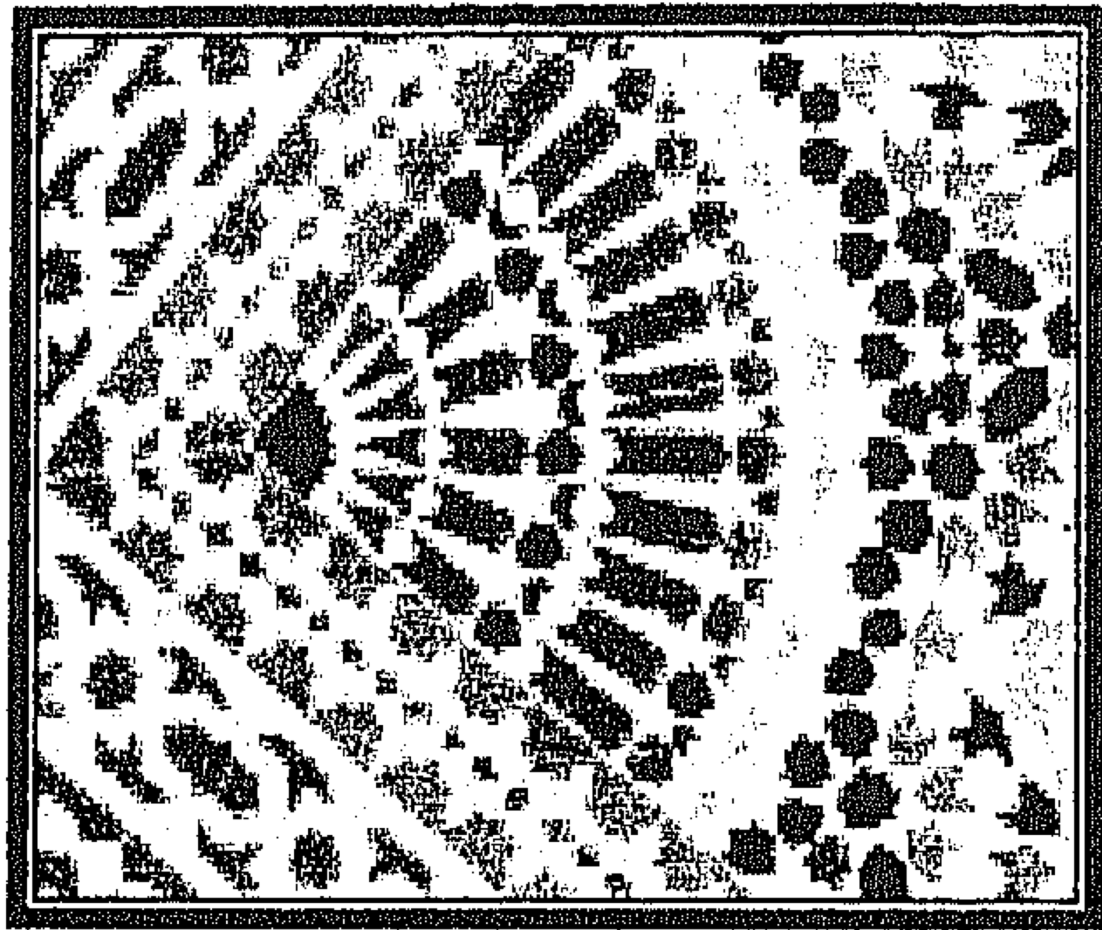


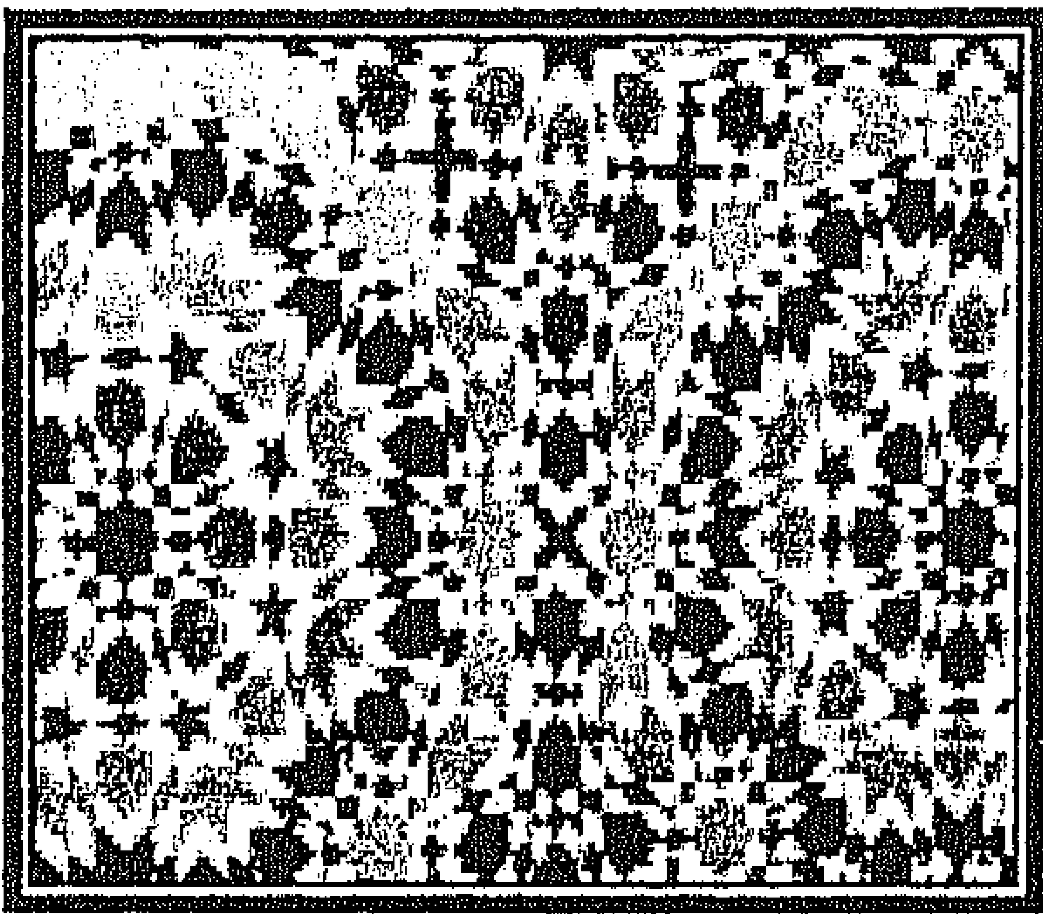
شكل (٥٧)
**سياج شجر زنبق الماء Water Lily** .... الجانب الشمالي من مباني سانت اميليا Santa Amelia ، كأمتدادلحديقة قصرريـنا مـاريا كريستينا alaca de La reina Maria Cristina ، برشلونة ،أسبانيا.

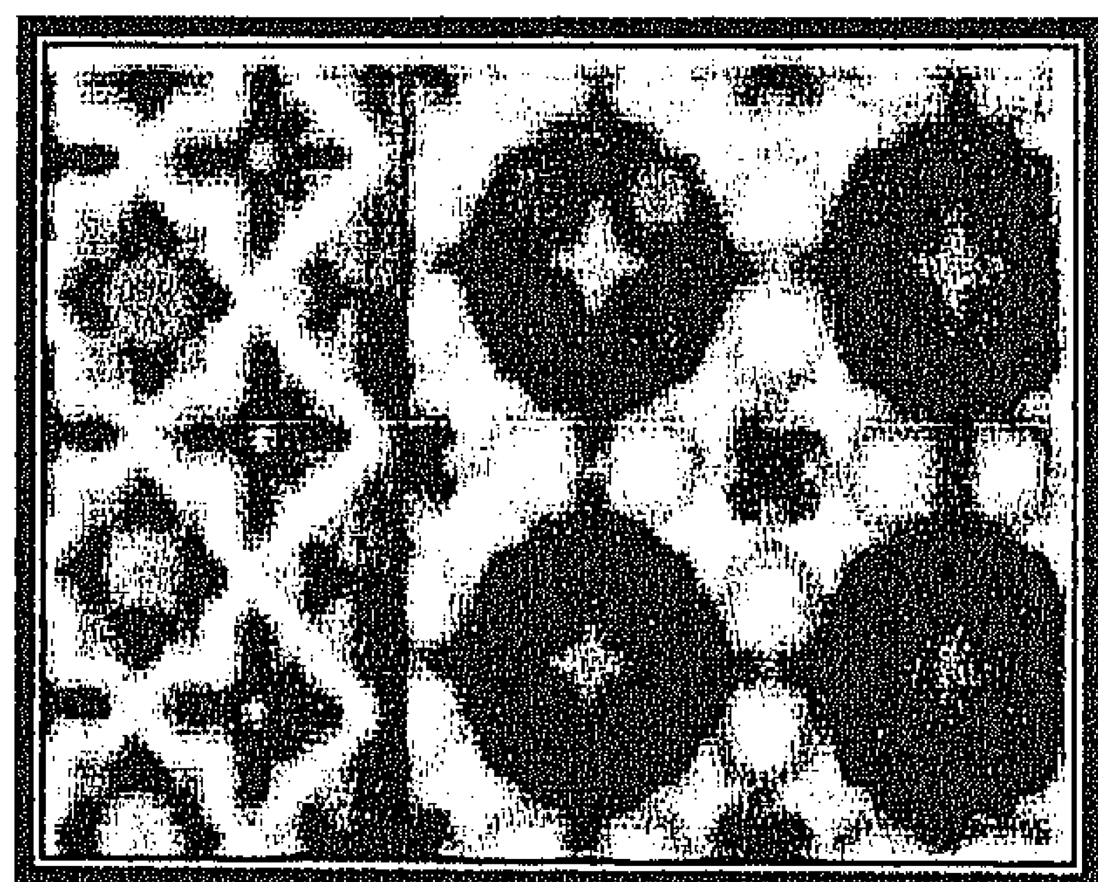


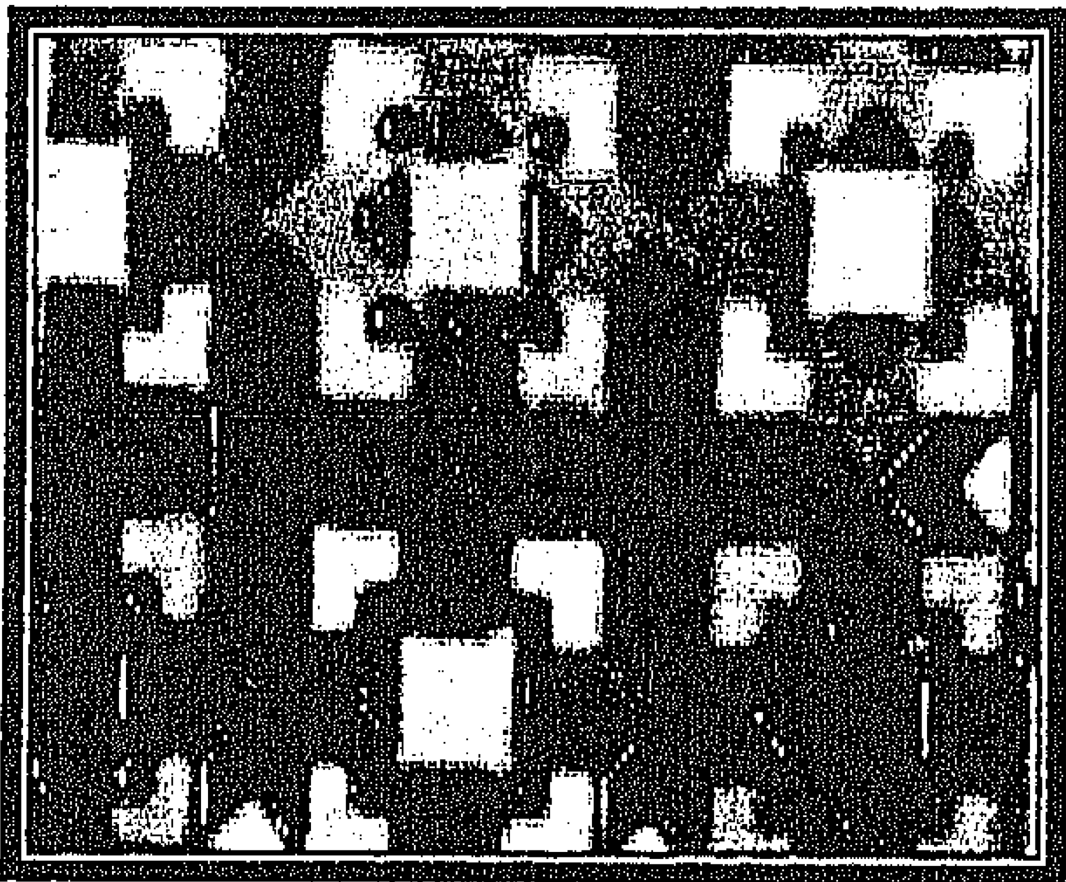


شكل (٥٨)(أ، ب)
بوابة الجانب الشمالي من مباني سانت اميليا Santa Amelia ، كأمتدادلحديقة قصر رينا مـــاريا كريستينا alaca de La reina Maria Cristina، برشلونة، أسبانيا.

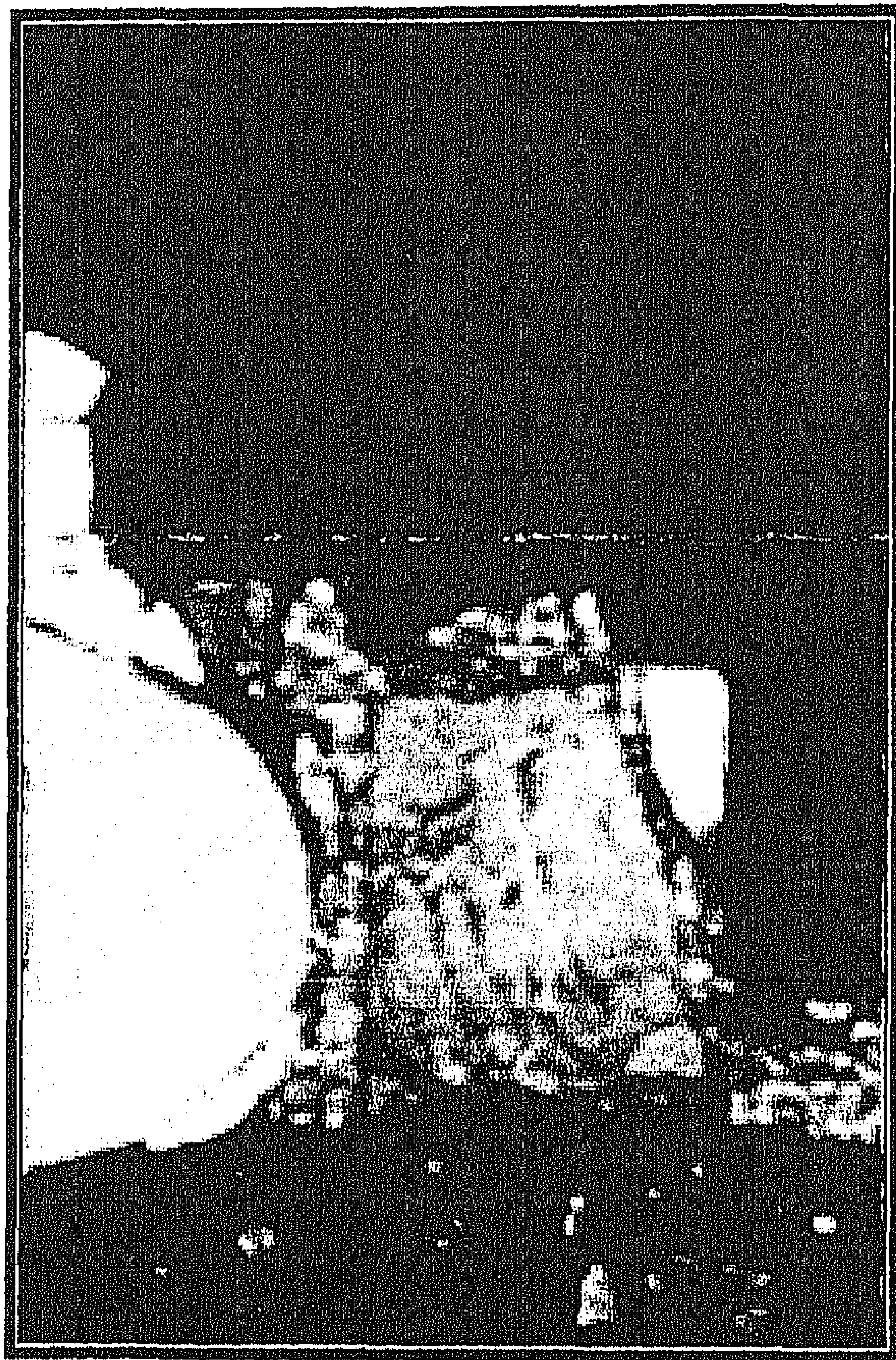








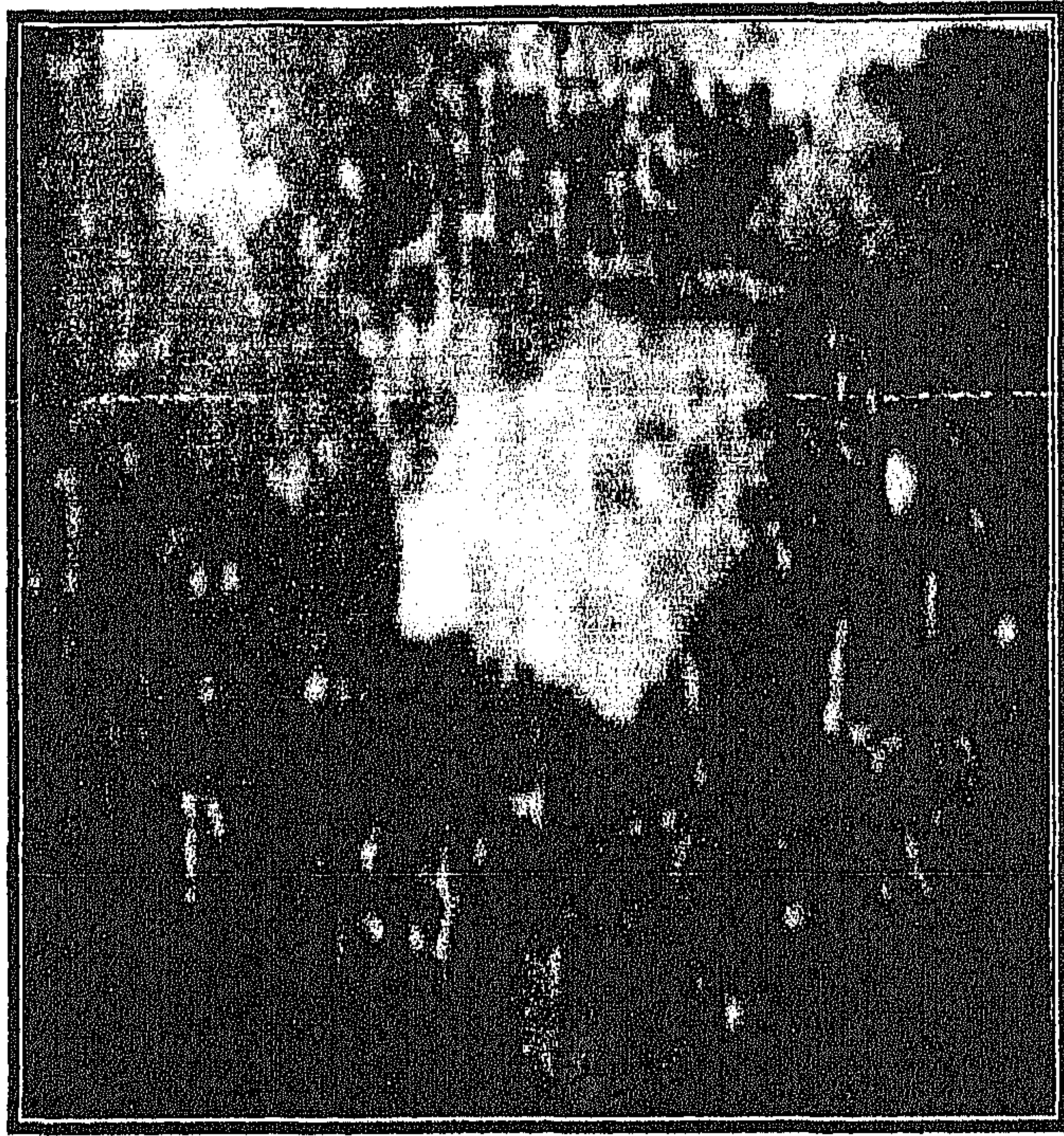
شكل (٥٩)
زخارف أسلامية ، سيراميك ملون ، زليجيZillij ، المغرب.



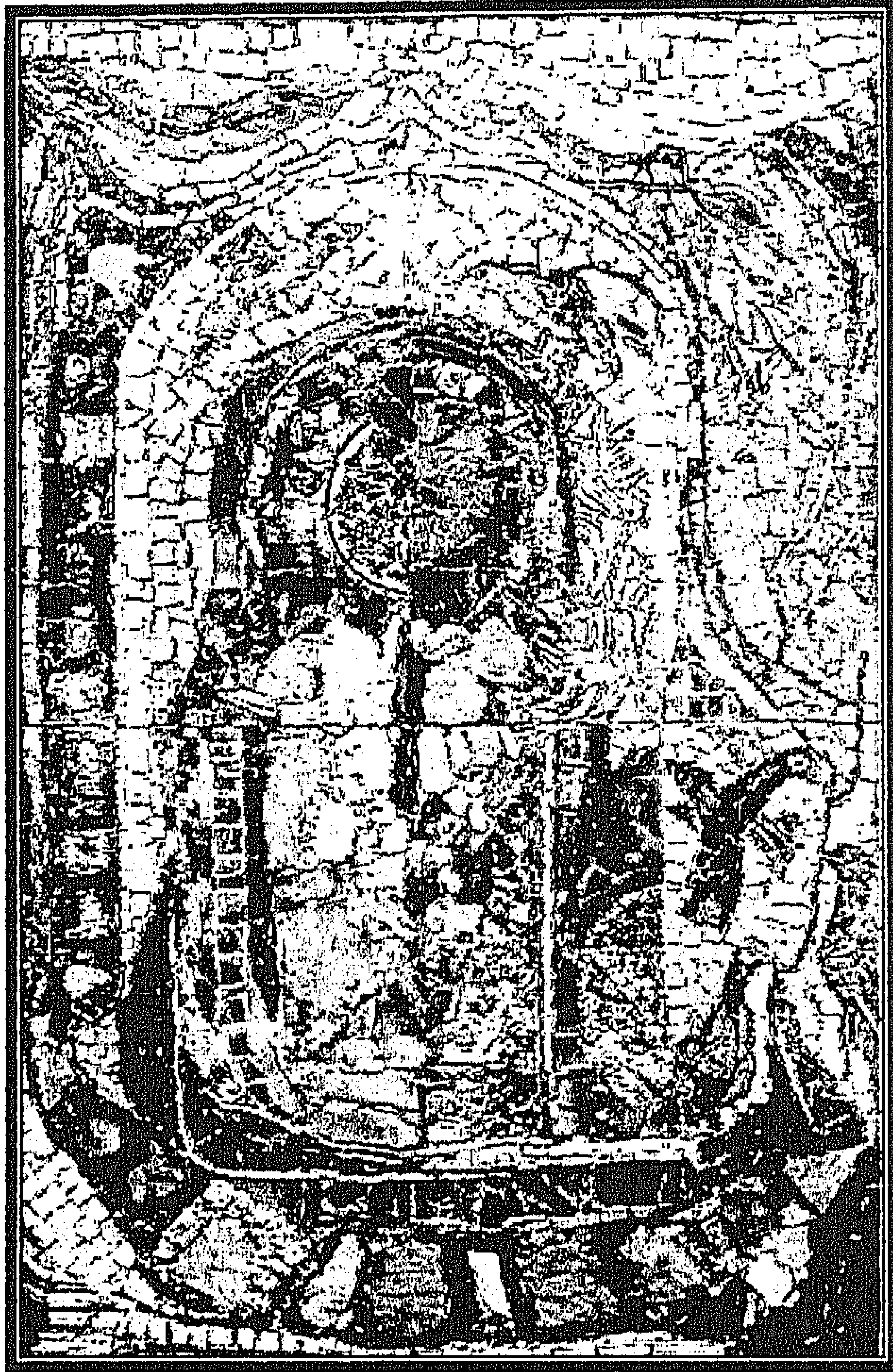
شكل (٦٠)
**فرديانو ماريتزي Verdiano Marzi .... طبيعة**
صامتة Still Life ، أزملتي ورخام وجرانيت ،(٦٠سمx٥٠سم) .



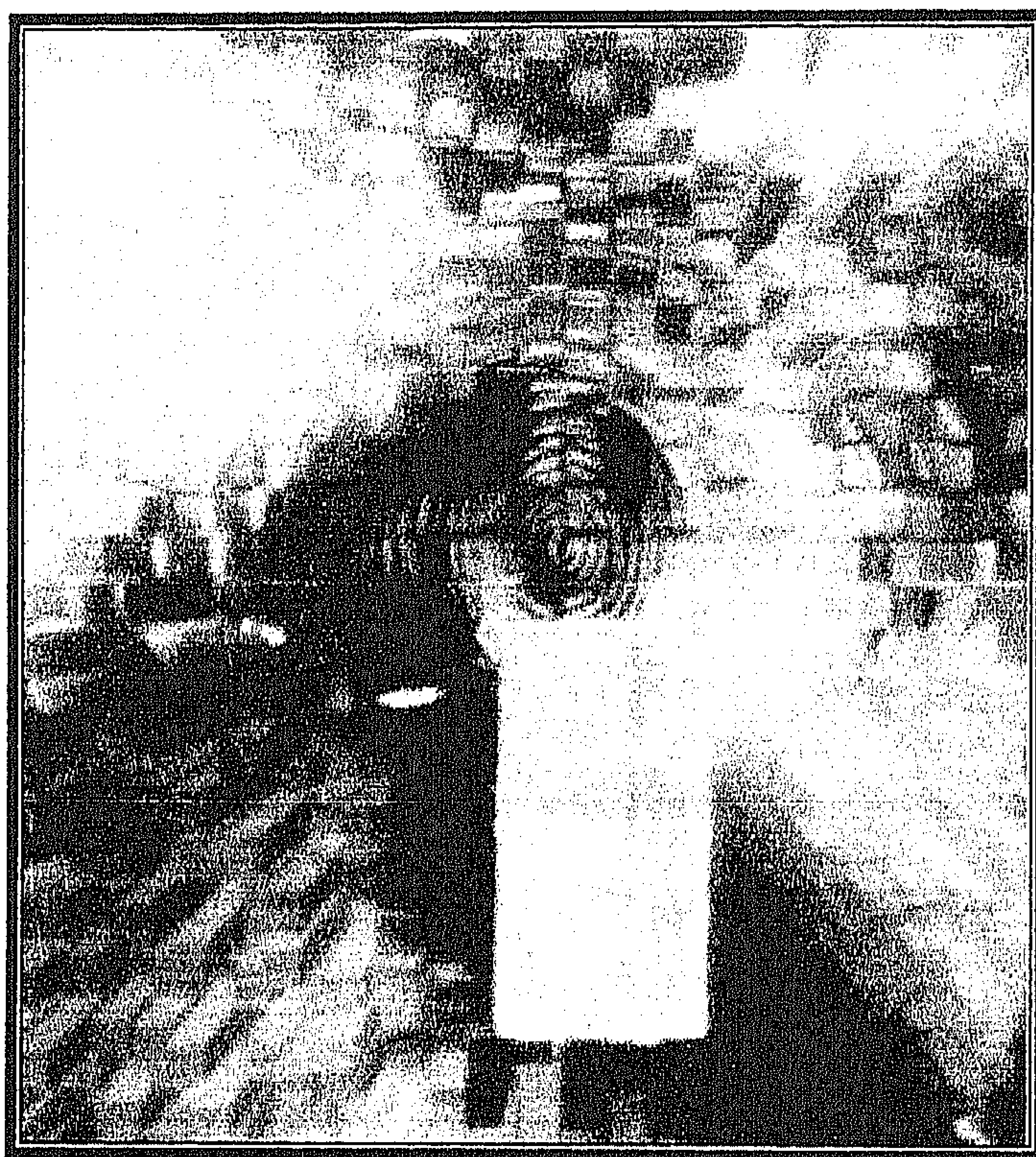
شكل(٦١)
جين موير **Jane Muir** .... (Fruiting) ، تفصيلية ،
موزايك زجاجي وقرميد وإردواز، إيطاليا .



شكل (٦٢)
**منى قناوي....** موزابيك ، المعرض الدولي الثاني للفسيفساءaimc ، اتيلية الإسكندرية، ١٩٩٦.



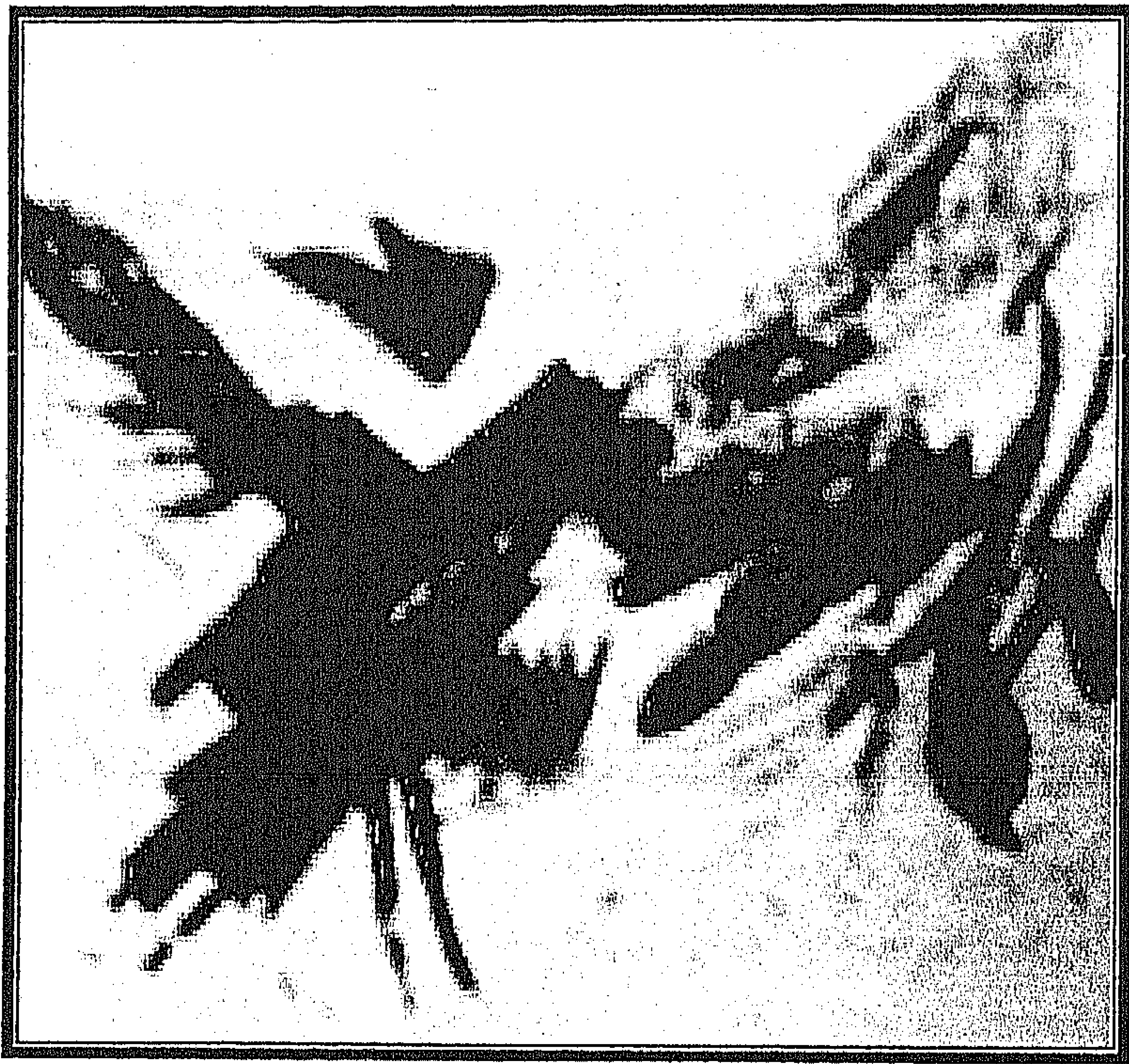
شكل (٦٣)
أيلان شيفر**Ilana Shafir** ...." البوابة الكبيرة The big Gate "،
(رخام، أزمالتي مذهب، تيسيرا البازلت، جرانيت، أحجار الألباستر، كسر سيراميك، حصى وقشر محار، ومرجان)، (٨٠سمx ٢, ١ م).



شكل(٦٤)
**الفنان محمد زينهم** .... زجاج وألوان علي سيراميك ، معرض خاص بالمركز الثقافي الإيطالي ،٢٠٠٦ .



شكل (٦٥)
**الفنان أحمد خليل** ..... (تفصيلية من جدارية نجيب محفوظ )،
أسفل كوبري ٦أكتوبر ،العجوزة ،القاهرة ، ٢٠٠٢م .



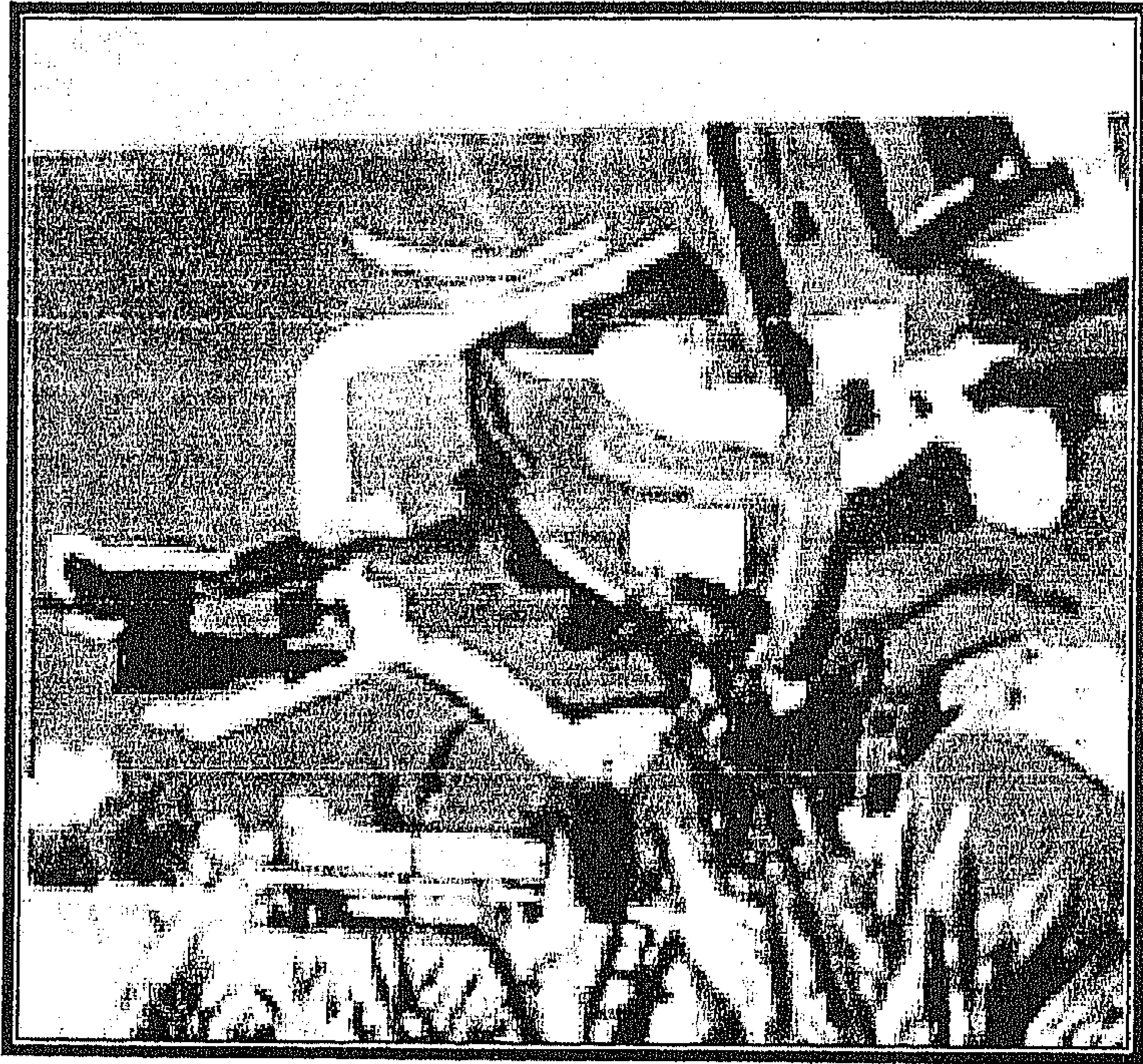
شكل(٦٦)
**جمال محمد عبد العزيز** ..... المعرض الدولي الثاني للفسيفساءaimc ،
اتيلية الأسكندرية ، ١٩٩٦.



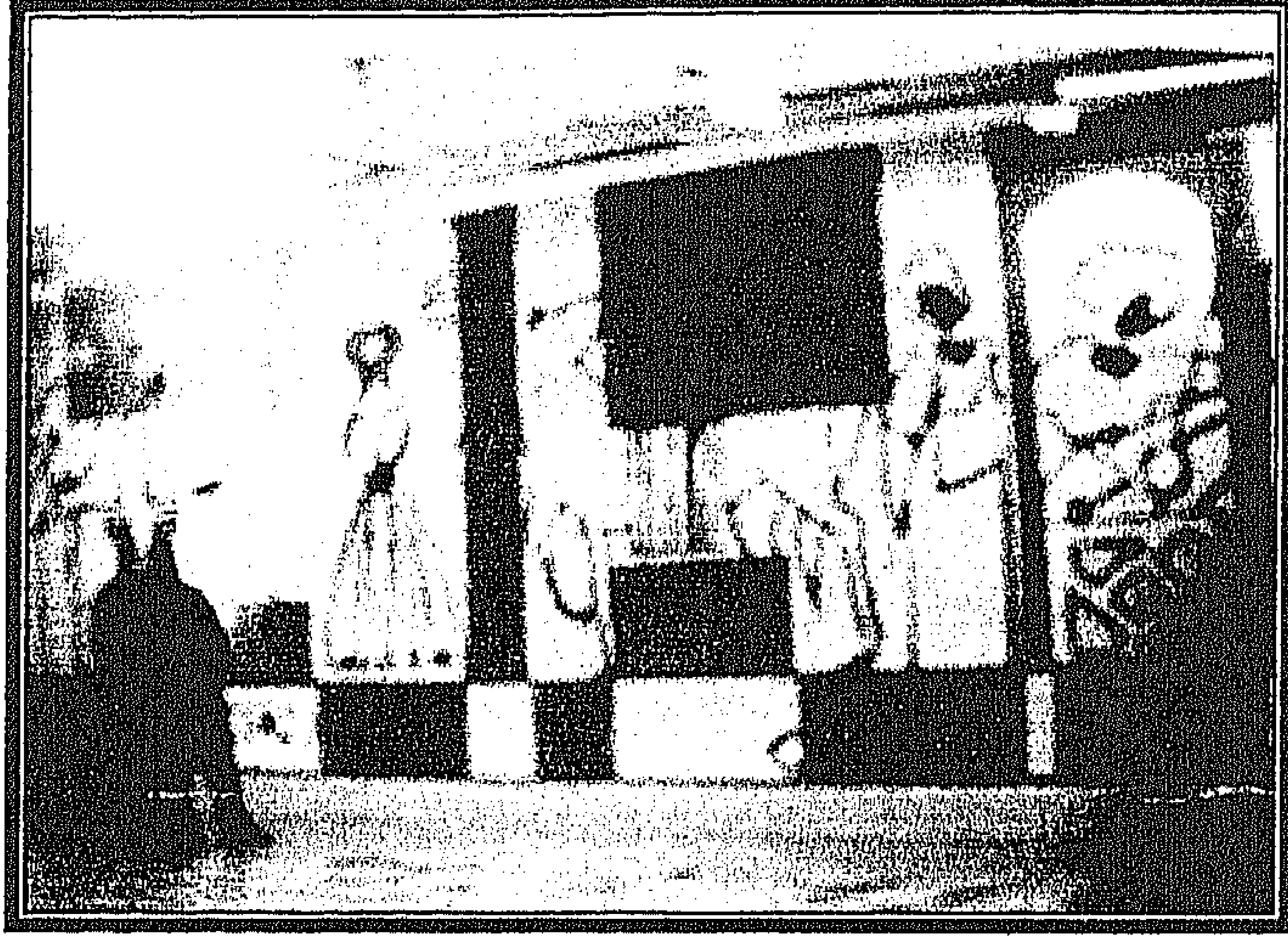
شكل(٦٧)
**جين كوكتيو Jean Cocteau**.... تصوير جداري على سقف قاعة الزواج، sall des marriages a l'hotel de vill ، منتون Menton، فرنسا، ١٩٥٧.



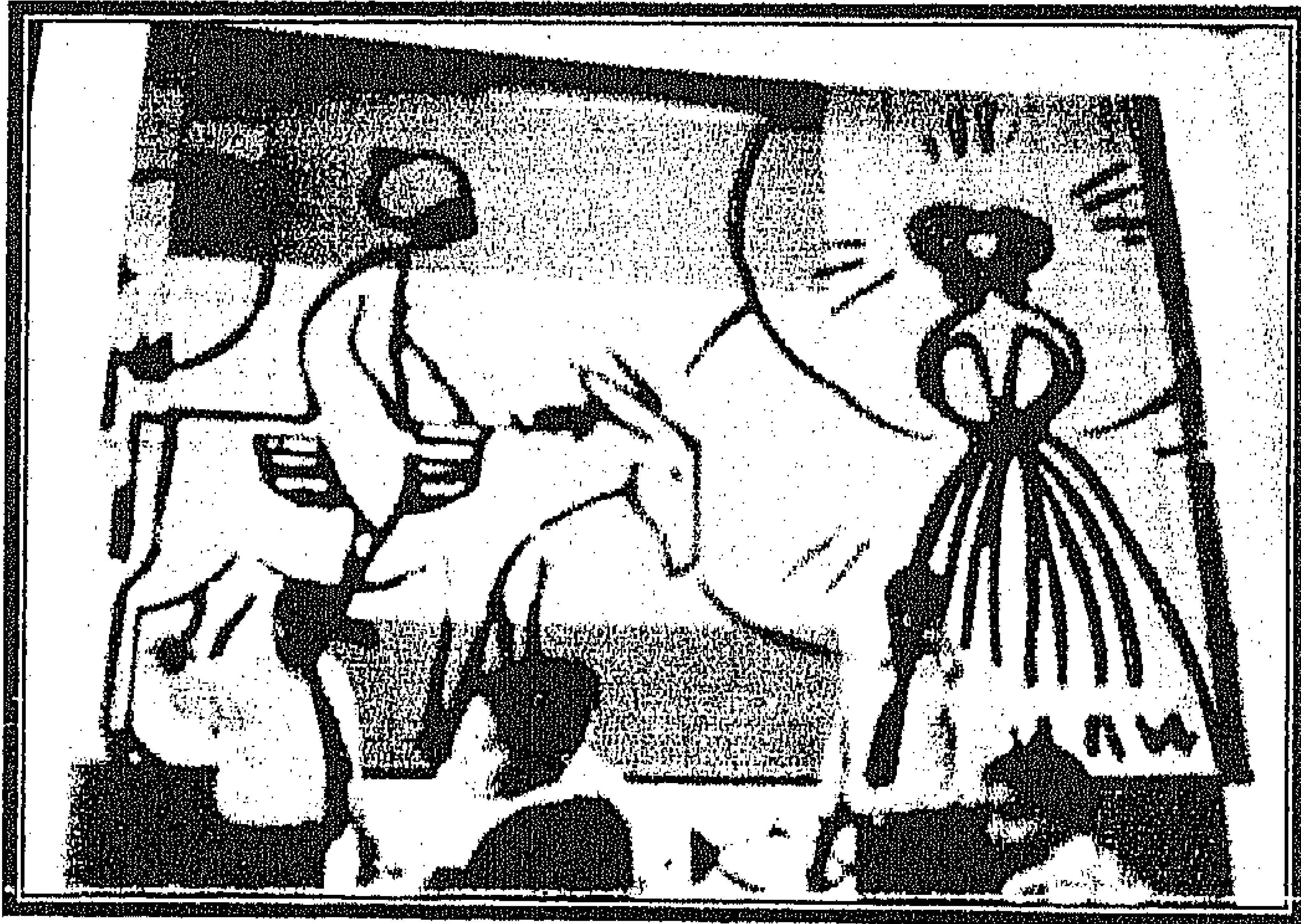
شكل(٦٨)
**القنان محمد شاكر .... جدارية كوبري ستانلي، فسيفساء زجاجية ،(٢,٥ × ٦٥م) ، الأسكندرية ، ٢٠٠٤.**



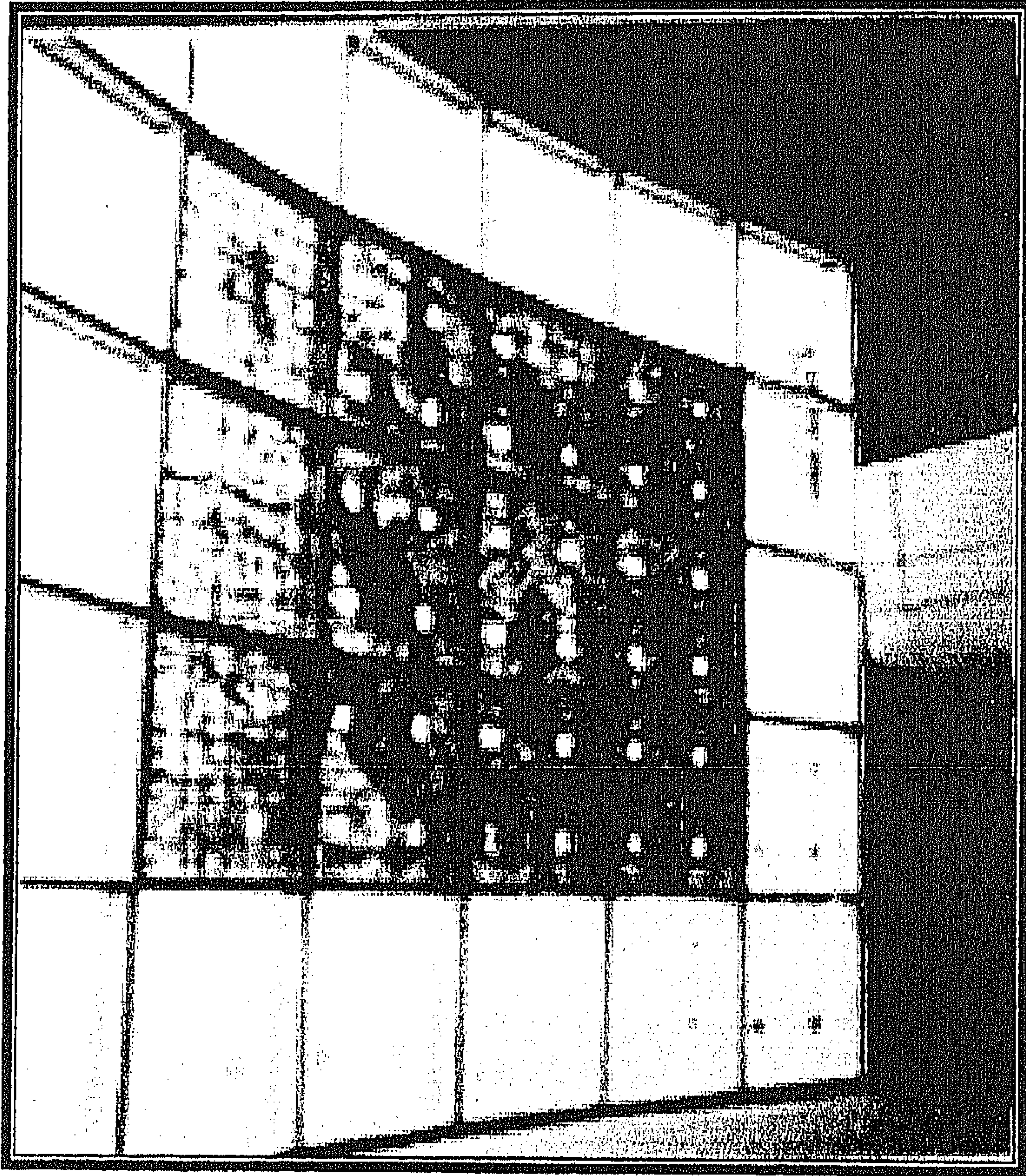
شكل(٦٩)
الفنان برنارد بوتون **Bernard Bouton**.... (L'Arbre de Vie)،
ألوان أكر يليك وموزاييك ، L.E.P Finosselo ،
٩٠م$^{2}$، ١٩٧٦م.



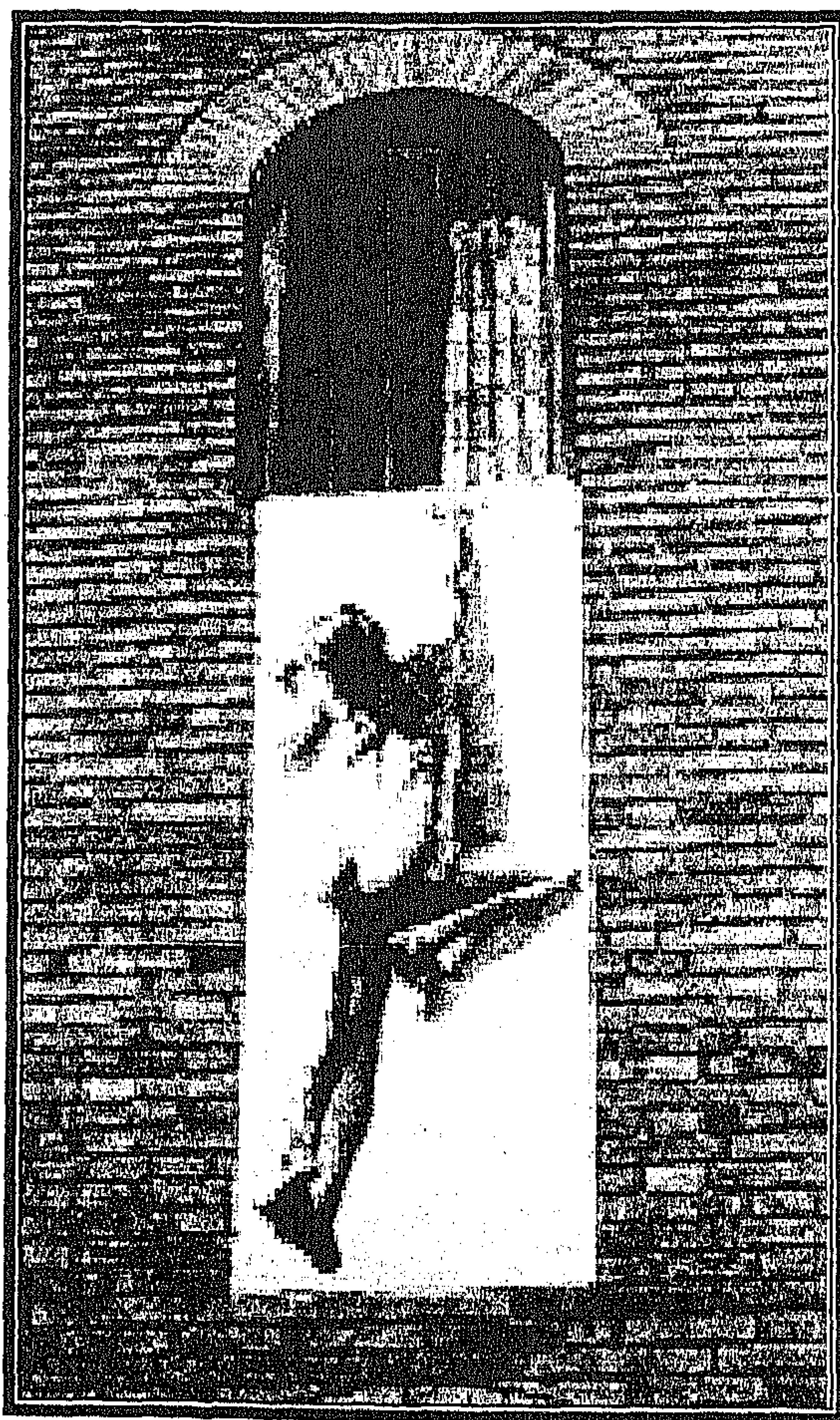
شكل(٧٠)(أ)
سامي رافع .... تصوير جداري بمترو الأنفاق ـ محطة فيصل، بلاطات سيراميك ٣٠×٣٠سم ، تغطي مسطح جداريات مترو الأنفاق ٣٢٥٠م موزعة على ١٩ محطة ، القاهرة ، ٢٠٠٠م.



(ب)
**تفصيلية.**



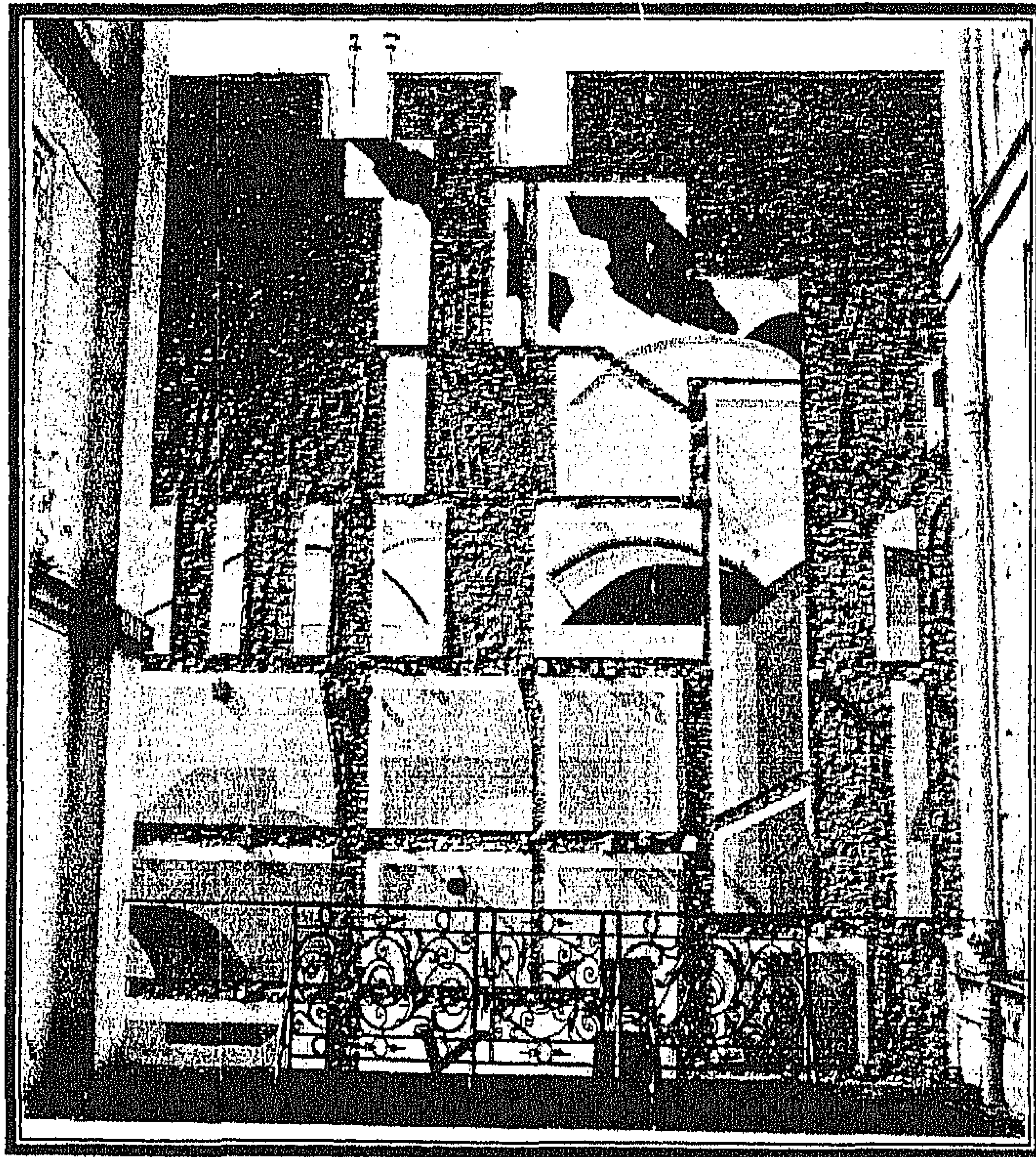
شكل(٧١)
برونو دي بيري **Brouno de Pirey** .... ستارة زجاجية منحنية من الزجاج الساطع المحفور المعشق بالرصاص، ٧,٥م×٦م، فندق بوليس ، فرنسا، ١٩٩٣م.



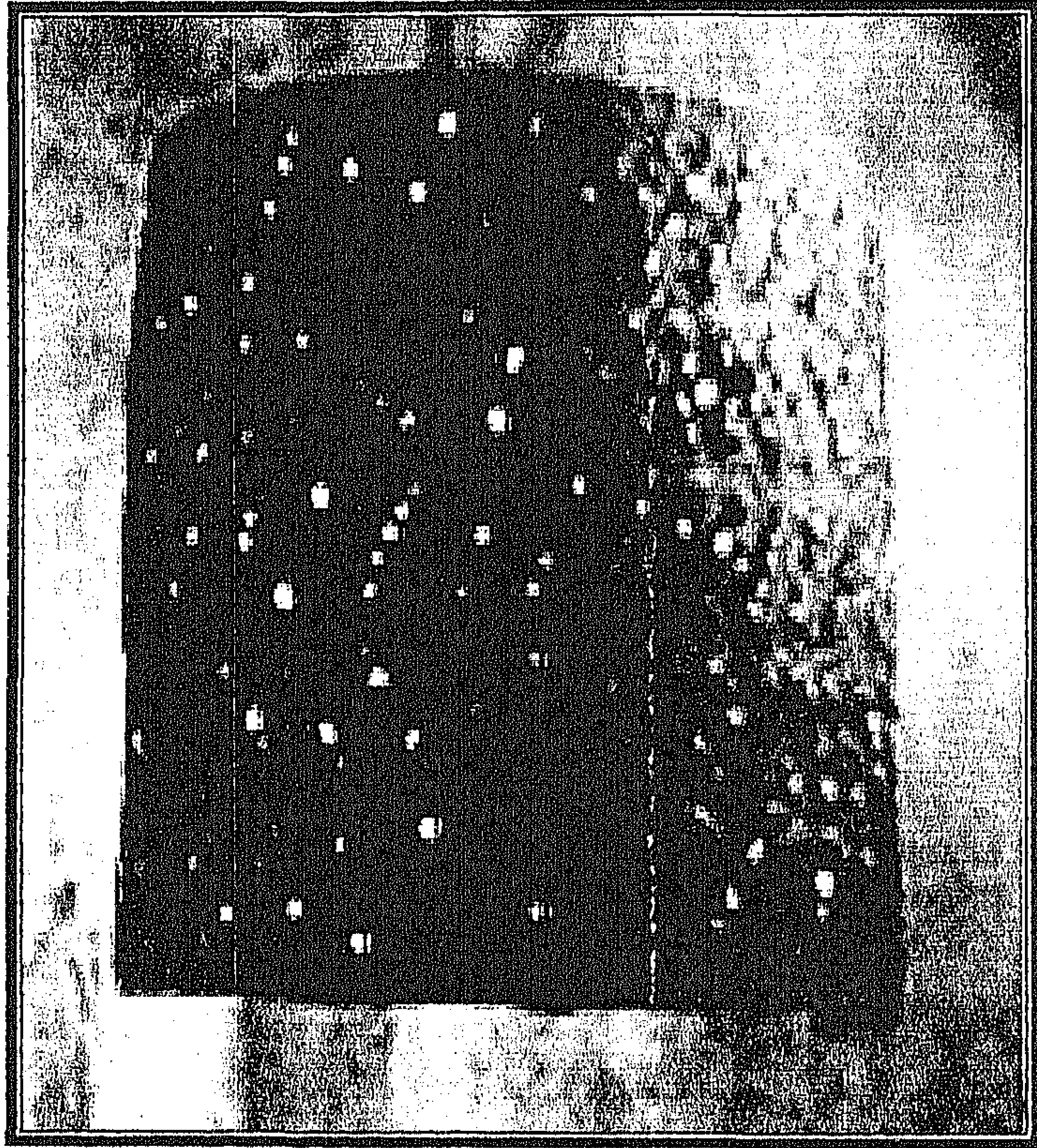
شكل(٧٢)
أرنست بينون أرنست **Ernest Pignon-Ernest**....
"CERTALDO "، تصوير لوني، ايطاليا، ١٩٨١-١٩٨٢.



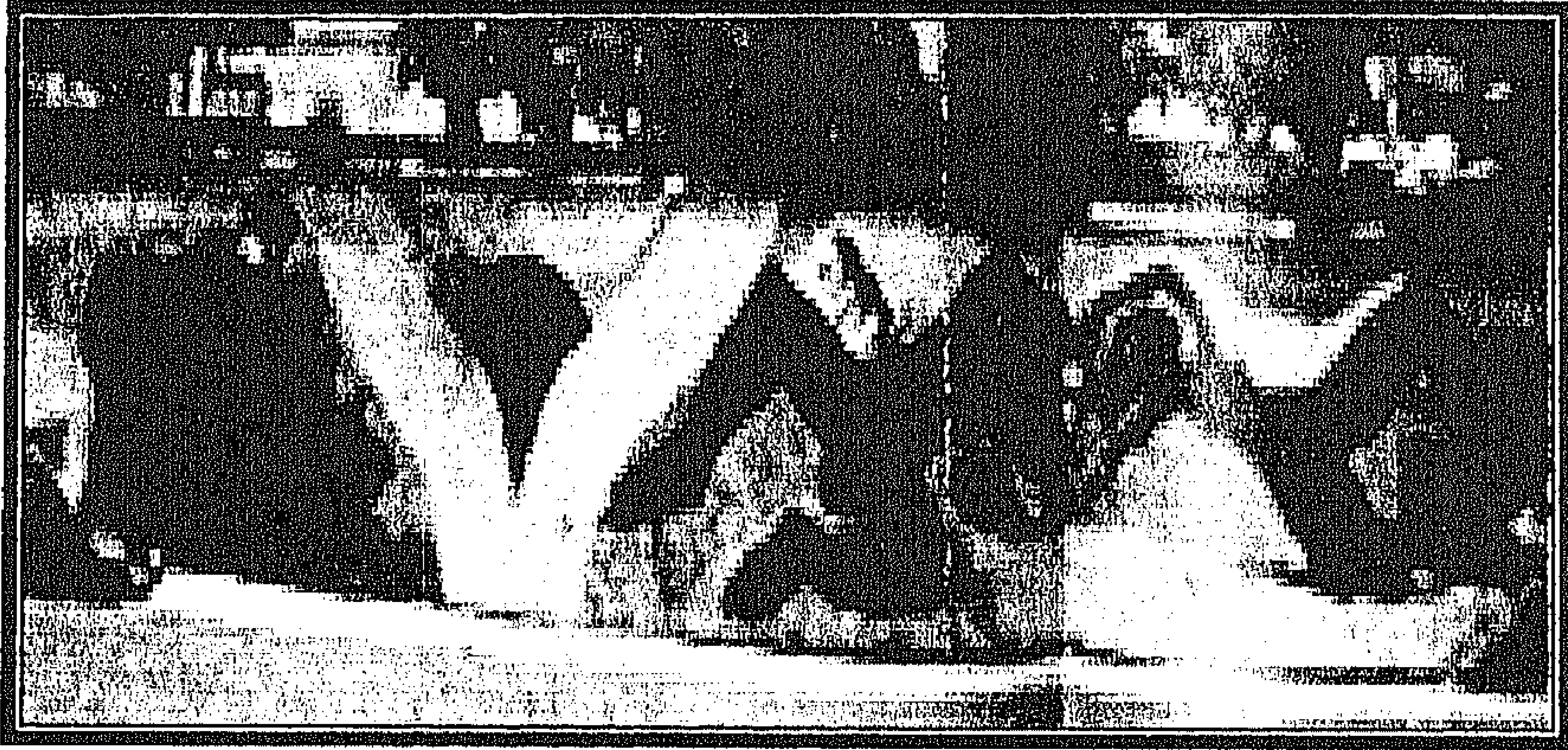
شكل(٧٣)
محمد سالم..... حجر على جص ملون ، المعرض الدولي الثاني للفسيفساءaimc، اتيلية الإسكندرية ، ١٩٩٦.



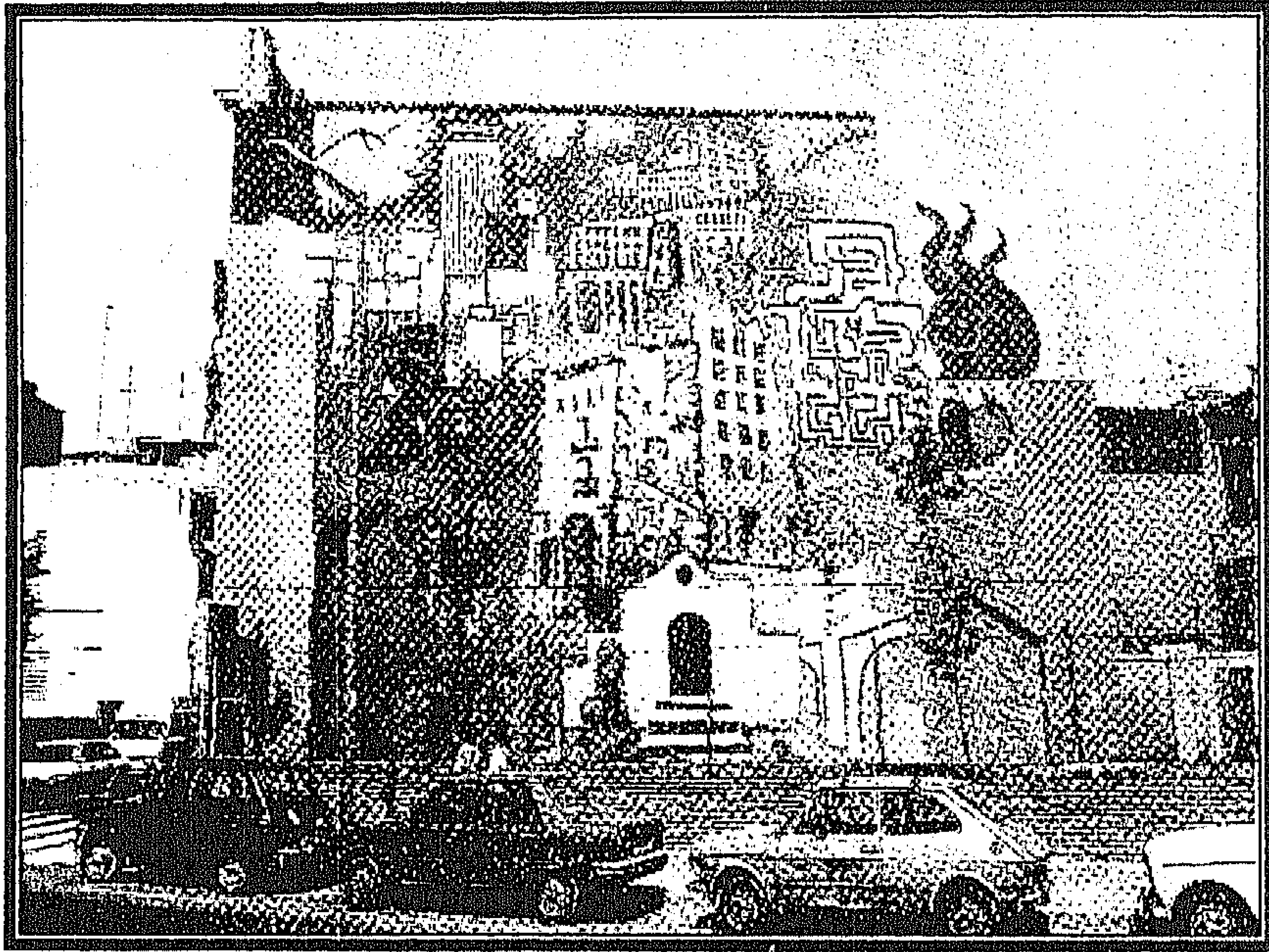
شكل(٧٤)
أندرى منارد Andre' Menard.... تصوير لوني بلأكريليك،
٧٠٠م٢، ville de poxis، فرنسا، ١٩٨٢.



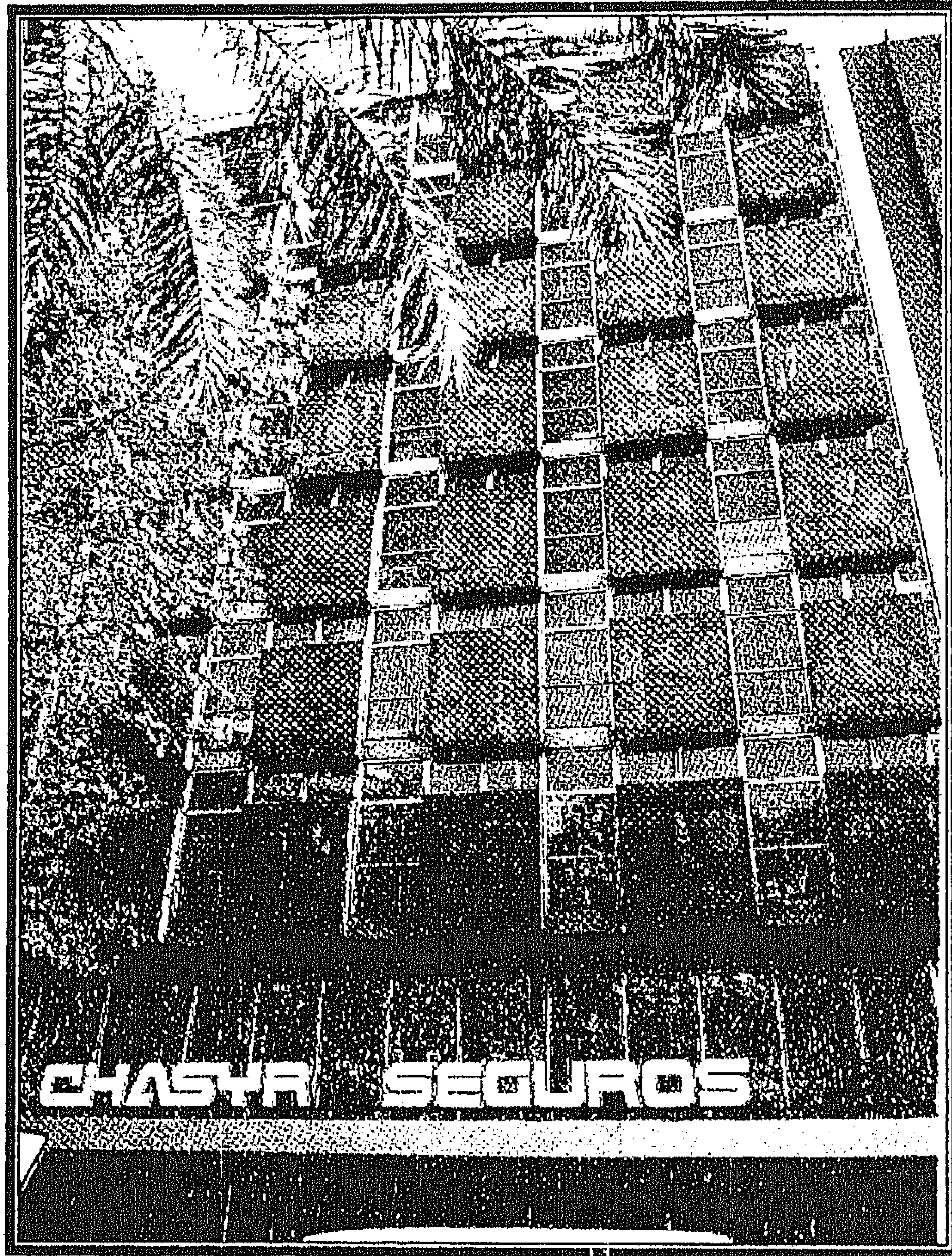
شكل (٧٥)
**فيليس نيتولو Felice Nittolo**...... Coperton ،
موزاييك زجاجي، ذهبي، رخام، (Glass mosaic, gold,
marble,and tar) ، ٢٦سم×٤٤سم×٤٨سم ، ايطاليا .



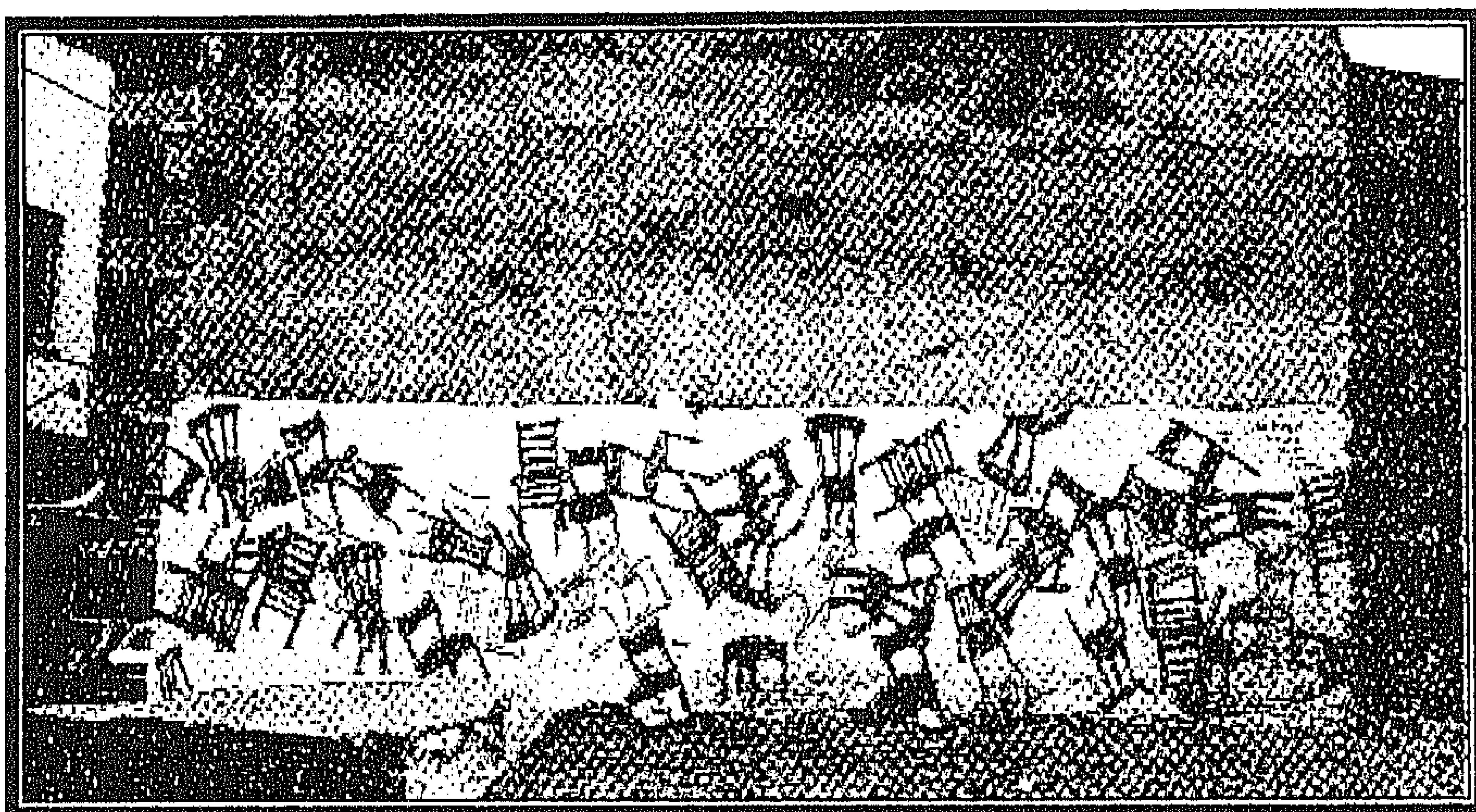
شكل (٧٦)
" رجل وامرأة ".... تصوير لوني على ملاط خشن، برشلونة، أسبانيا.



شكل(٧٧)
ديناميكية اللون في الإحساس بالعمق الفراغي....تصوير
جداري لواجهة المرديان الجانبية، برشلونة، أسبانيا.




شكل (٧٨)
ضوآنية اللون في تحقيق التباين.....واجهة تحمل تصوير جداري
مجمع لعدد من الجداريات الصغيرة، برشلونة، أسبانيا.



شكل (٧٩)
اللوين والمحايد.... تصوير جداري لمجموعة كراسي، أبيض وأسود ورمادي، برشلونة, أسبانيا.



شكل (٨٠)
جدارية "النخلة" "Palm trees".... برشلونة، أسبانيا.



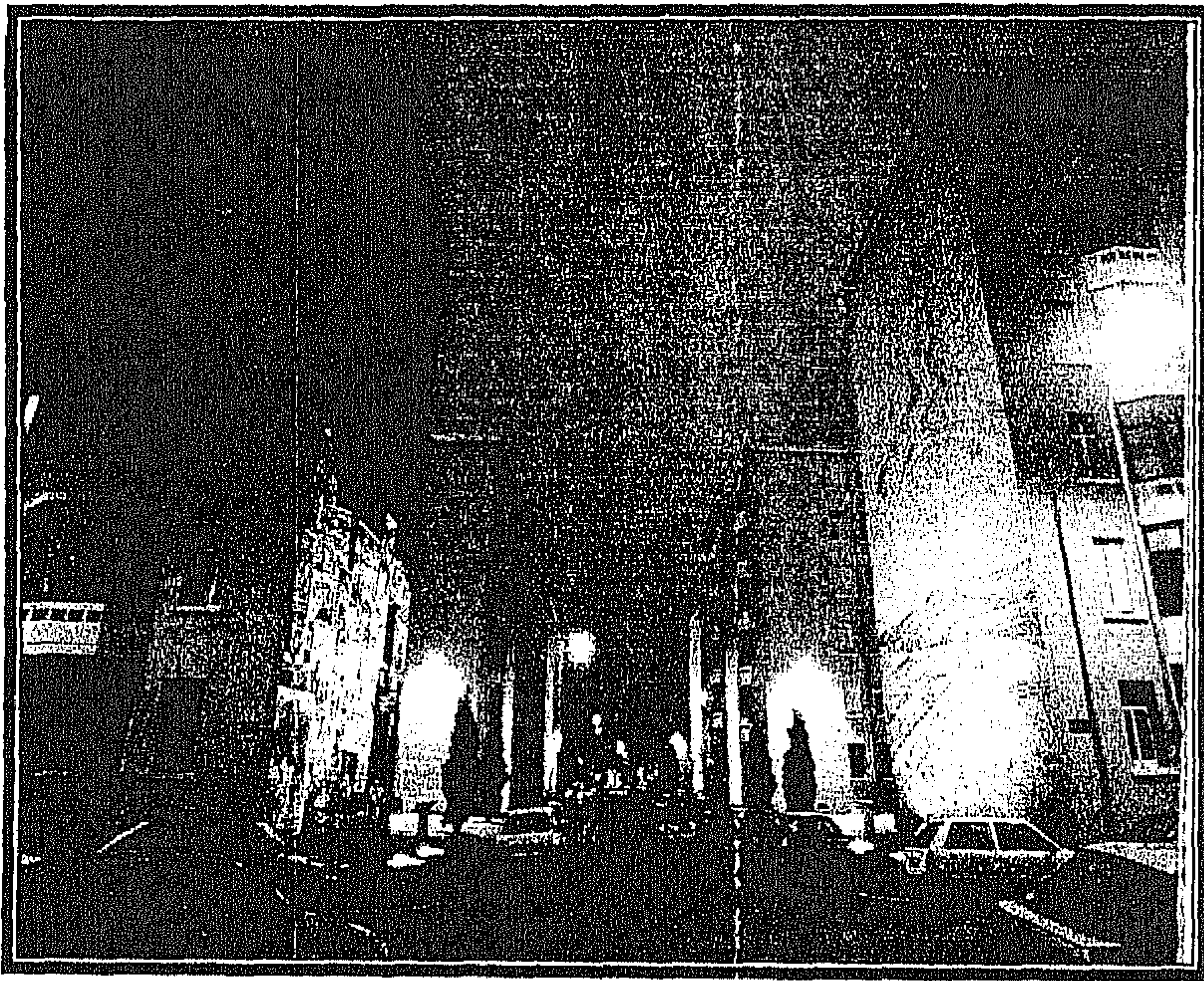
شكل(٨١)
**هانز ج فان لوك ..... زجاج مرسوم منكمش**
بالحامض، ٤م، كاتدرائية سانتا سيسيليا، أسبانيا، ١٩٨٣م.



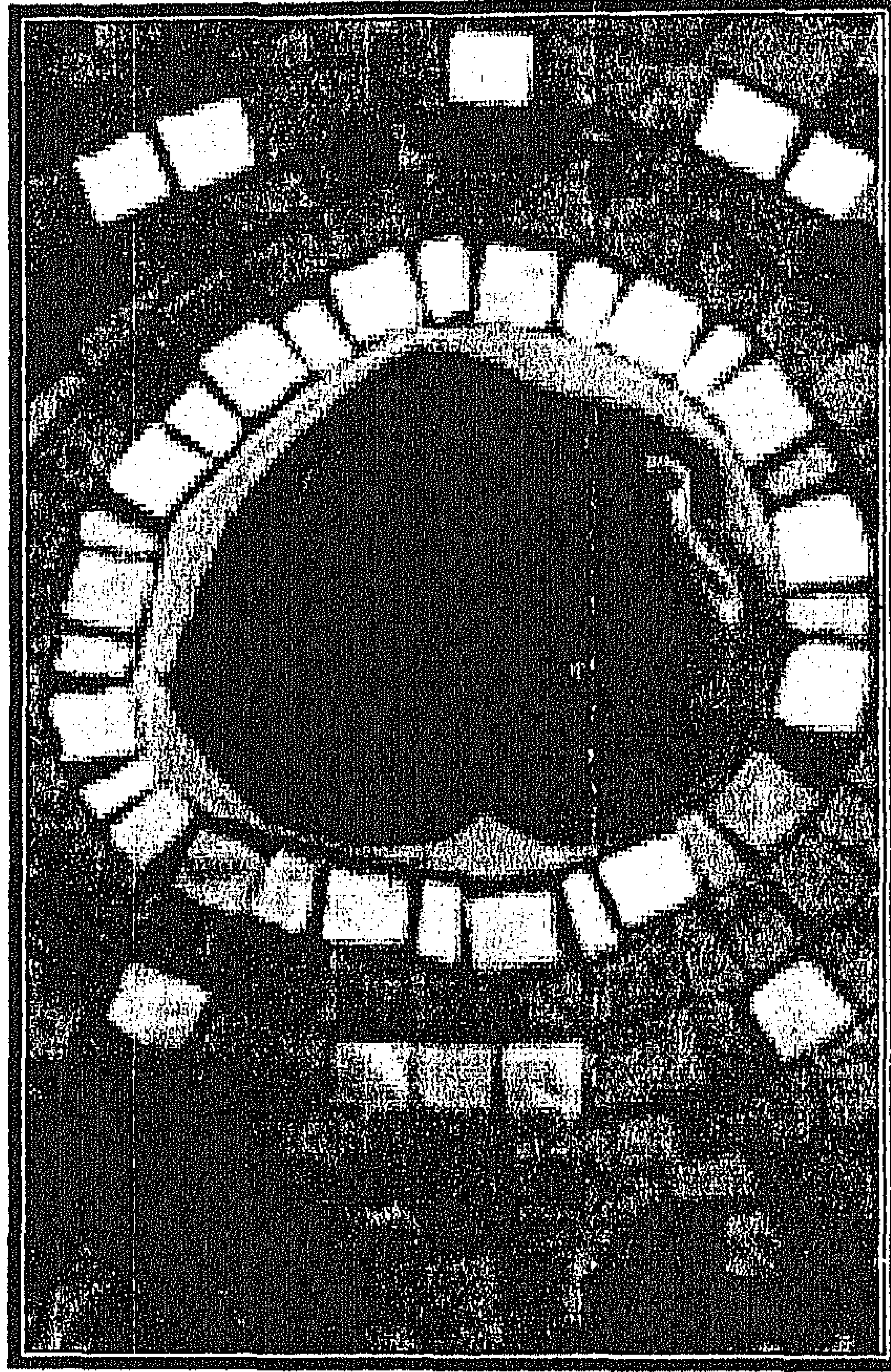
شكل (٨٢)
أيلان شيفر **Ilana Shafir** ...." موزاييك عمراني urban mosaic " (رخام ، أزمالتي مذهب ،تيسيرا الرخام ،جرانيت ،أحجار الألباستر، كسر سيراميك ،زلط ) Gold smalti,marbletesserae, shells,corals,broken ceramics,pebbles,found objects,and sandstone.



شكل(٨٣) (أ)
مدينة توني جارنيية Tony Garnier.... جدارية أحدى واجهات المباني، فريسكو ، فرنسا ، ١٩٩١



شكل(٨٣) (ب)
**مدينة توني جارنيية Tony Garnier .... من عام للجداريات**
تحت الأضواء الصناعية، فرنسا، ١٩٩١

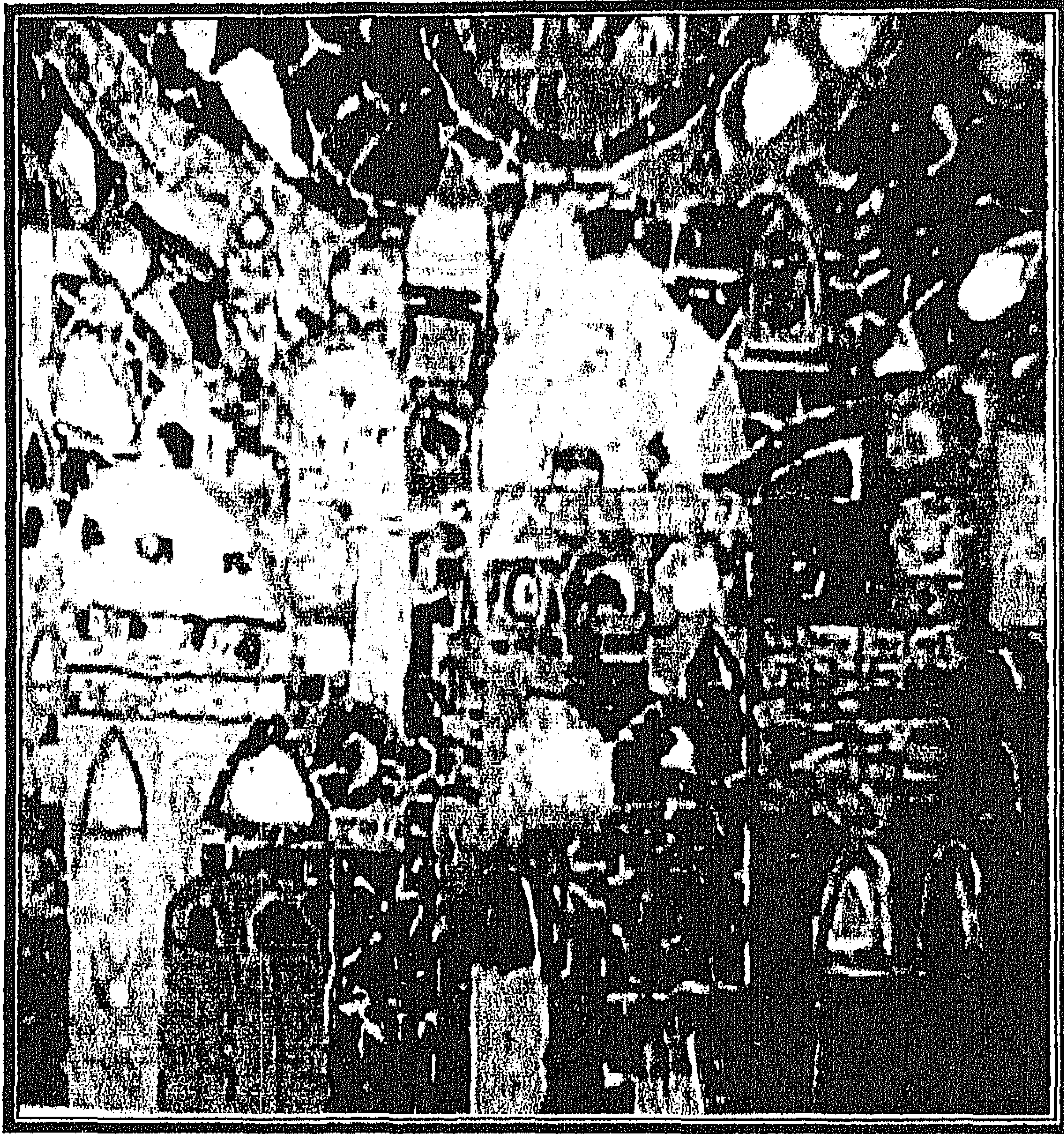


شكل (٨٤)

جين موير **Jane Muir** ........ الطيور السعيدة happy birds ،
(تفصيلية) ، slate ,glass fusion,and Venetian smalti، ٩٢سم ×٥٤سم .

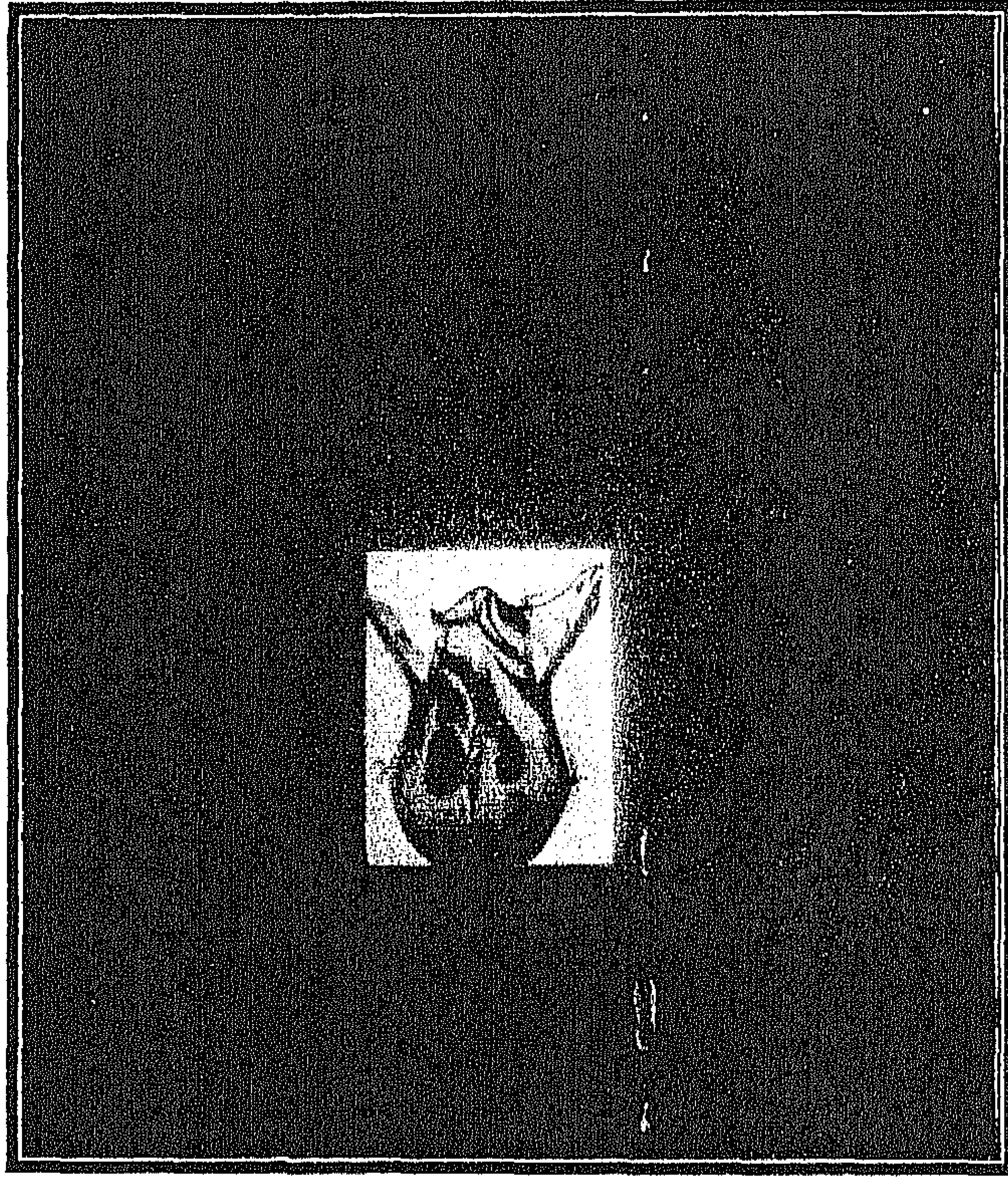


شكل (٨٥)
بابلو بيكاسو ...... الجيرنيكا Guernica ، لوحة جدارية تعبيرية رمزية عن وحشية الحرب ،أسبانيا، ١٩٣٧م.



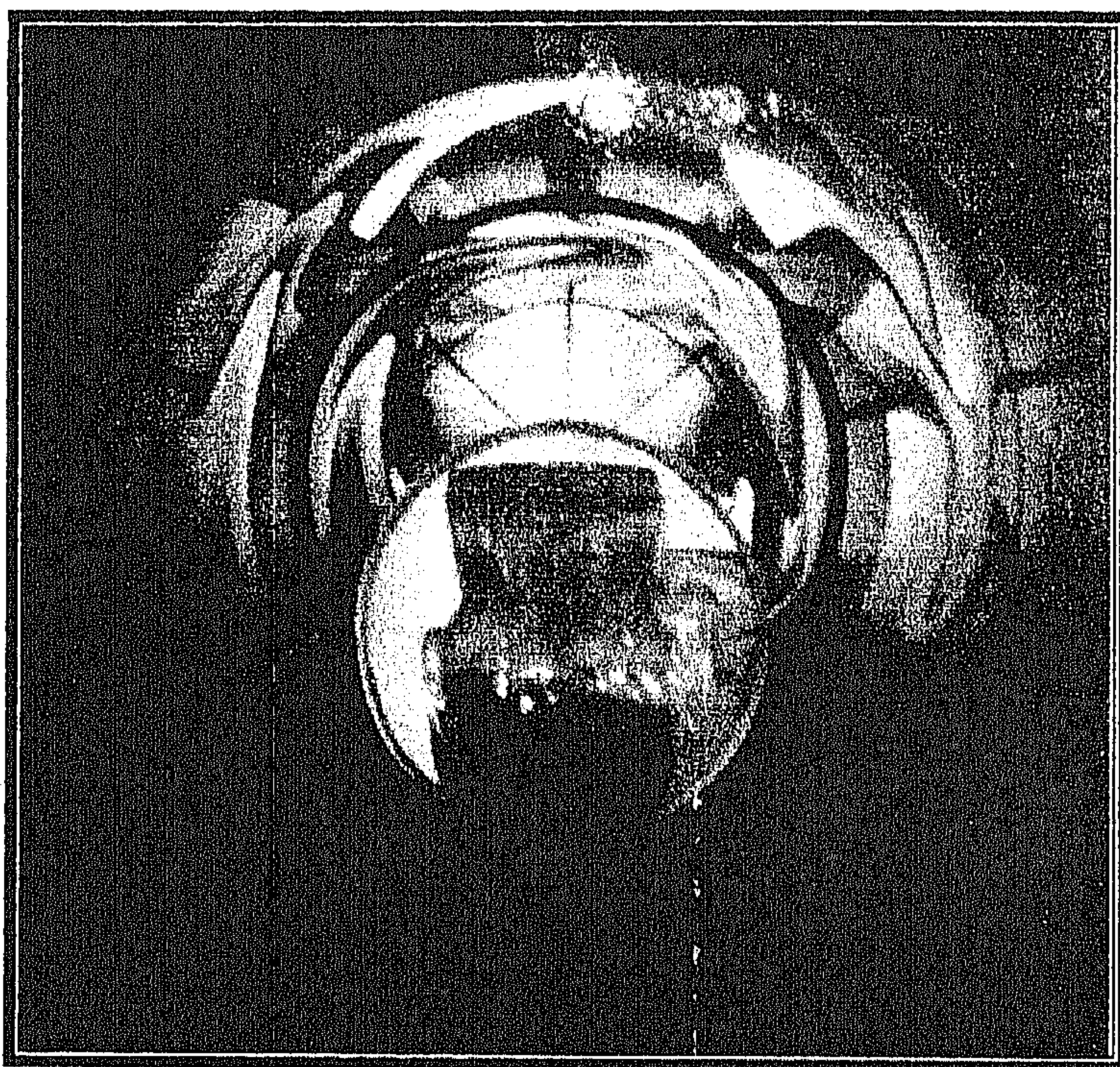
شكل (٨٦)

أيلان شيفر **Ilana Shafir** .... " أورشليم Jerusaiem " ، (١,٨ م x ٩٠ سم) ،(رخام ، أزمالتي مذهب ،تيسيرا البازلت ،جرانيت ،أحجار الألباستر، كسر سيراميك ، حصى وقشر محار ، ومرجان) ، Broken ceramic,handmade ceramic parts,pebbles,marble tesserae,gold and silver smalti,glass,corales, and shells.



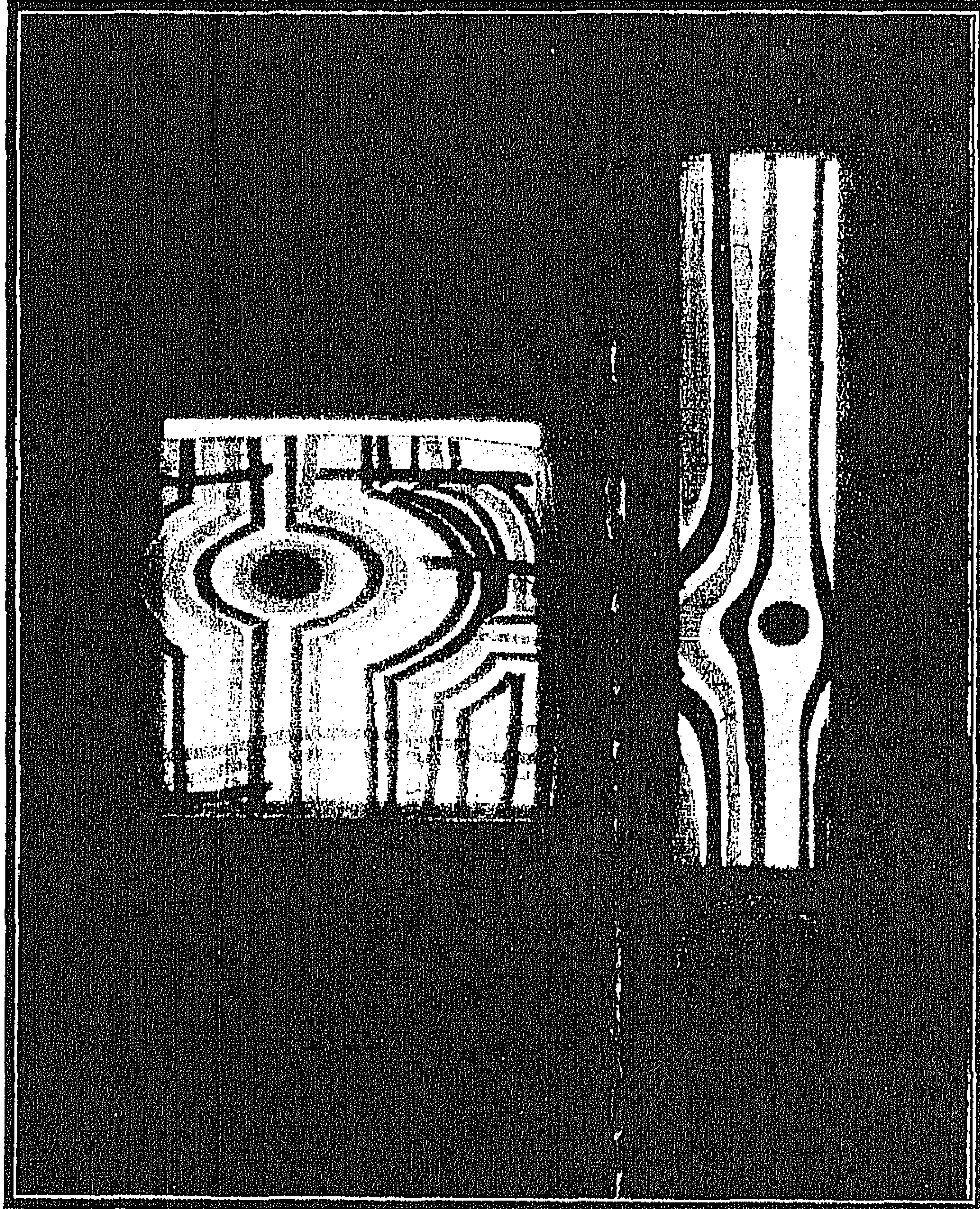
شكل (٨٧)

**الفنان.محمد زينهم** .... سيراميك ملون بصباغات حرارية وزجاج منصهر ، ٤٠ ×٣٠سم ، معرض خاص بالمركز الثقافي الأيطالي ، القاهرة ، ٢٠٠٥م.



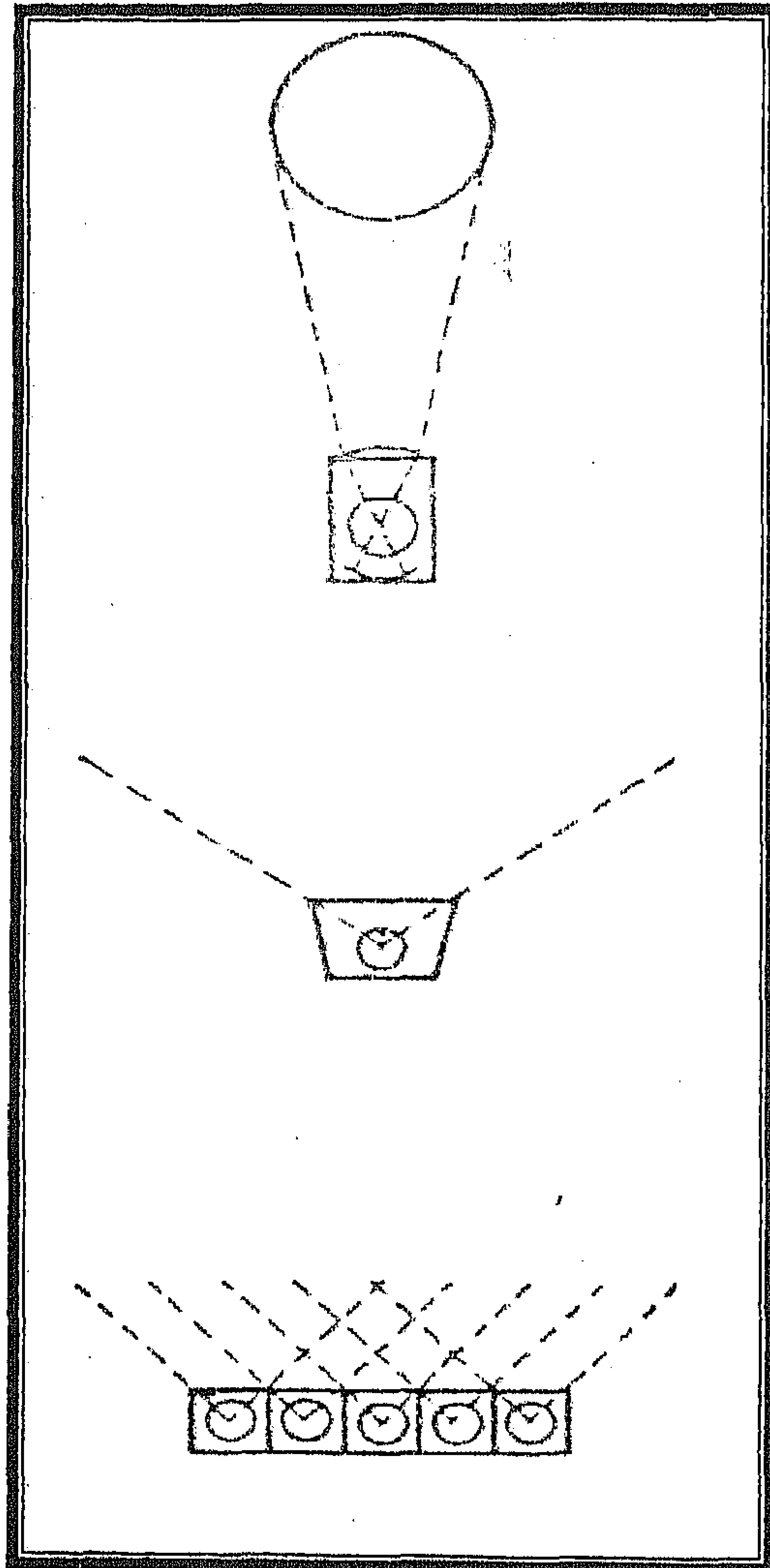
شكل (٨٨)

**الفنان.محمد زينهم** .... سيراميك ملون بصباغات حرارية وزجاج منصهر ، ٤٠ ×٤٠سم ، معرض خاص بالمركز الثقافي الأيطالي ، القاهرة ، ٢٠٠٥م.



شكل (٨٩)

**الفنان.محمد زينهم** .... سيراميك ملون بصباغات حرارية وزجاج منصهر على زجاج ، ٤٠ × ٣٠سم ، معرض خاص بالمركز الثقافي الأيطالي ، القاهرة ، ٢٠٠٥م.



شكل (٩٠)
وحدات العدسات ووحدات الضوء المتدفق والوحدات الشريطية .

# الباب الثاني

# التأثيرات الجمالية للضوء في التصميم البصري لجداريات حوض البحر المتوسط

## تمهيد:

ثمة جدل قائم بشكل دائم لابد من الاعتراف به بين خصوصيات الهوية القومية من ناحية, وبين مشتركات الهوية الإنسانية المتطورة من ناحية أخرى. حيث تأخذ اللغة العالمية للفن موقعها في إطار مشتركات الهوية الإنسانية المتطورة, والتي يسهم في تشكيلها الجميع.

فقد يتصور البعض أن هذه اللغة العالمية قد تضرب الخصوصيات الإقليمية والثقافية والقومية الفردية عرض الحائط, لكنها تستوعب بالأحرى تلك الخصوصيات في نسيجها وتصهرها في بوتقة فاعليتها, وتدمغها إلى تأويل ذاتها وفقا لمنظومات العصر الفكرية والثقافية

وفن التصوير ألجداري كلغة عالمية للحوار بين جميع الشعوب على اختلاف ثقافاتها وأفكارها, في معاصرته التي تواكب التطورات المتلاحقة للمدارس والحركات الفكرية والفنية الحديثة والمعاصرة أستطاع آن يطرح لغة جديدة بدأت تأسيس منجزها المدهش وتجذيره ومد تأثيراته إلى العديد من الأماكن العامة والخاصة, باحثا عن لغة تتلاحم في حوارها مع بيئته المحيطة وجمهور العوام الذين يجولون في ربوع تلك البيئة, ممتدا إلى إيجاد تأثير مباشر في نفوس المشاهدين الباحثين عن ملجأ روحي للاستمتاع فيه, ينفضون عنهم عناء ومتاعب الحياة.

فخرج المصور من عزلته وخصوصيته ومن إطار اللوحة إلى إقران بيئته بأعمال تصويرية جداريه تحاول البحث عن لغة توازى لغة العصر, وملاحقتها بالتغير الحادث في شكل البيئة من جراء تقلبات العصر وتطوراته, بأسلوب ينحو نحوا تجريبيا، بغية تأصيل لغة تشكيلية وتقنية تناسب إنسان هذا العصر بسرعته المتلاحقة ومنهجيته الفنية المعاصرة.

ولا نغفل مع ذلك بحثه الدءوب على إخراج ما في باطن الأعمال إلى ظاهرها, وانعكاس ضوءها الداخلي على مظهرها الخارجي, ومدى تفعيلة لدور الضوء في إبراز بهائها وتأثيراتها البصرية ألآخذة بالألباب, وراء استخدامه للتوظيف الأمثل للتقنيات والخامات التي تطورت في أساليب تراكيبها بشكل يعكس سمات الحركات التشكيلية المعاصرة

وتضم التقنيات التنفيذية جوانب أدائية متعددة لاستخدام الخامات، أذابت في سبيل استخدامها وتوافقها الفروق بين ركائز الفن الأساسية (النحت والتصوير والعمارة)، والتي يمكن حصرها في ثلاثة أوجه رئيسية:-

١. تصوير الحوائط بالصباغات اللونية mural painting التي اعتمد المصور فيها على وضع الصباغات اللونية في ترجمة وإبراز الضوء الضمني المصور على الجدران، معتمدا على المتضادات اللونية لاماكن الإضاءة التي يبرزها مواضع الظلال, مما يكسب صفه التجسيم وإعطاء البعد الفراغي، في أشكال

تتكامل في منظومات لونية مع البيئة المحيطة، خالقه مجالات خاصة من الخداع البصري, الذي يعطى أبعادا خاصة للعمل واندماج في البيئة المحيطة.

٢. تصوير باستخدام "الفسيفساء" أو "الترصيع" أو "الرصف" بأنواعه وأشكاله المختلفة, والتي تطورت بشكل كبير في معاصرتها للاتجاهات الفنية الحديثة والمعاصرة, متخذة أشكالا وأبعادا تركيبية جديدة لخامات قديمة تطورت في منظومات معاصرة أستغل فيها الفنان السمات الضوئية لانعكاس الضوء على أسطحها بشكل متباين ومتغير تبعا لطبيعة المادة في تفاعلها مع الضوء الظاهري.

٣. تصوير الفراغات والفتحات المعمارية باستخدام "الزجاج" وما لحقه من تطور تقنى لأساليب أدائية قديمة، استحدث فيها الفنان أساليب تكنولوجية حديثة لتطويع الخامة, لاستفادة من التوظيف الأمثل لنفاذ الضوء، في لغة تعبيرية خاصة, تترجم فكر كل فنان في إخراج أعمال معاصرة تنسجم وتتآلف مع مفردات الشكل ألبنائي للهيكل المعماري المعاصر, بما أوجدته العمارة الحديدية من مسطحات وفراغات شاسعة الأتساع فتحت المجال أمام المصور ليبدع في إيجاد حلول فنية وتصويرية لتغطية لونية تتشكل وتشكل الحيز الداخلي بفعل نفاذ الضوء من خلالها.

وفي سياق اكتشاف كيف واكبت تلك التقنيات بشكل أو بآخر سمات الحركات التشكيلية المعاصرة على اختلاف مناهجها وأشكالها، سواء في الغرب بمدارسه واتجاهاته العديدة التي فتحت المجال للابتكار والإبداع, أو ما آلت إليه في الشرق الباحث عن الهوية في محاولته للخروج من براثن التبعية. فكانت منطقة حوض البحر المتوسط حقلا خصبا للبحث والدراسة, لاكتشاف الدور الذي حاول به فن التصوير ألجداري خلق لغة حوار مشتركة بين الشعوب المختلفة رغباتها و ثقافاتها.

فمنطقة حوض البحر المتوسط تعد منطقة تصارع وتوليف بين كتلتين, أحداهما غربية والأخرى شرقية، يتجاذبهم "البحر" حاملا بين طيات أمواجه سمات حضارية وثقافية، تعكس وضع المجتمعات المتذبذب وحالتها النزوعية, ما بين اختيار ترك الماضي كنوع من الاعتداد بالذات والبحث عن لغة فنية معاصرة, تصطبغ بالاتجاهات الفكرية والثقافية القائمة في المجتمع, ما بين تمسكه بالهوية والأصالة كمحاولة لخلق شخصية لها سماتها التي تصطبغ بعبق الماضي العريق, وخاصة في الشعوب العربية التي تحاول التخلص من الآثار الفكرية الاستعمارية التي تغلغلت في وجدان تلك الشعوب التي وقعت فريسة الاستعمار، والذي أنعكس بدوره على توظيف العمل ألجداري في البيئة العربية، فمنهم من مثل الجدار فيها نافذة أطلق منها الفنان العربي أنات وصرخات مدوية للعالم من حوله ودعوة إلى السلام، وفي أحيان أخرى مثل الجدار حلقة تواصل حضاري يفتحها الشرق على الغرب معبرا عن نهضته الحضارية قديما وحديثا.

وعلى أثر ذلك سيقدم البحث من خلال هذا الباب استعراض نماذج مختارة من أعمال التصوير ألجداري المعاصرة في منطقة حوض البحر المتوسط بجانبيها

الشرقي والغربي، لتتبع التطور التقني والأدائي الذي آلت إلية تكنولوجيا استخدام الخامات في ضوء الأسلوب الذاتي والمنهجية الخاصة بالمصورين الجدارين المعاصرين على اختلاف بيئتهم وثقافتهم في حوض البحر المتوسط في إقران أعمالهم بالأسطح المعمارية المختلفة، وتطور أدائهم في التعبير عن الضوء الضمني كنتيجة لتفعيل تأثير الضوء الظاهري على العناصر البنائية للتكوينات المختلفة، واكتشاف القيم التشكيلية الكامنة وراء أخراج أبعادها التعبيرية والضمنية.

ومن ثم ستعرض الباحثة تجربتها الذاتية في نهاية البحث بعرض نماذج من أعمالها تعرض مظاهر توظيف الضوء وما يمكن إن يحققه من صياغة وتفعيل للتأثير الظاهري والضمني للضوء على المسطح الجداري, وما يمكن إن يضيفه من لمسات جمالية وضوآنية تبرز المعنى وتعطى عمقا وأبعاد خاصة بالمسطح, يعزز من إثراء المجال البصري وتنوعه في رؤية المسطحات الجدارية المصورة

# الفصل الأول

# تأثير الضوء على جداريات أوربا المعاصرة

# شمال حوض البحر المتوسط

## ▪ التصوير ألجداري فن اجتماعي معاصر:

مع بداية القرن العشرين تغيرت المقومات الاجتماعية والسياسية والعلمية, مما ساعد على تطور فكر الفانين ومناهجهم الفنية, ومولد اتجاهات فكرية وفنية حديثة مستمدة من روح الحياة العصرية, فتغيرت لغة الفن التشكيلي وأخذت منحى انتقاليا تجريبيا بغرض تأصيل أبجدية جديدة في لغة الشكل والمضمون, وفتحت المجال الحر للإبداع بما يتناسب والفكر الحر الذي اكتسبه إنسان هذا العصر، بما يتلاءم مع ظروفه الاجتماعية وسرعة عصره، وهو تحولا لا يقتصر على لغة الشكل أو الأسلوب فقط, بل هو في صميم المستهدف للعمل الفني في حياة الإنسان.

فخلال فترة قصيرة لا تتجاوز خمسة عقود من هذا القرن العشرين, مر الإبداع الغربي بمرحلة ما قبل الحداثة ثم مرحلة الحداثة, وها هو يسير في مرحلة الحداثة البعدية وإذا كانت المرحلتان الأوليتان قصيرتي المدة, فأننا نتوقع لمرحلة الحداثة البعدية أمد أطول بكثير طالما أنها تقوم على مبدأ بسيط يفرضه مفهوم الزمن والتاريخ الذي يحمل الإنجاز الحضاري على ظهره وهو مفهوم الماضي والمستقبل [١].

وكما يقول هيدغر" يبقى أن العودة إلى الأصل ليست مجدية إلا من خلال المستقبل, وليس من خلال الماضي". وترى الحداثة البعدية إن إنقاذ الإبداع من الحتمية الحداثوية, تتطلب ما يلي[٢]:

أولا: الانفتاح نحو الماضي والحاضر والمستقبل، نحو القومي والعالمي.

ثانيا: التحرر من النظرة الواحدية وتنوع الرؤية بأي اتجاه، مما أطلق علية بالتعددية plurality

ثالثا: الانتقال من عالم النخبة والتفوقية والتعصب، إلى عالم ديمقراطية التذوق فكانت ديمقراطية الفن مضادة لانحراف الحداثة وقطيعتها عن الجمهور، فسارت بشكل معاكس لتيار الحداثة, ليهمن الفن والإبداع على العمارة والأشياء الاستهلاكية وعلى بيئة الإنسان في البيت والمدينة, وانتقلت الموسيقى إلى الشوارع والساحات, وامتلأت الجدران بالتصوير, وتبارى التجاريين بتزيين واجهاتهم, حتى بدت لوحات فنية.

فأصبح الفن مبذولا للناس جميعا، وصار فنا ديمقراطيا وحقا من حقوق الإنسان ليس واجبا علية إن يدفع ثمنا مقابل هذا الحق, وان تكون الثقافة عالما مستقلا لا يتأثر بقوانين السياسيين والمنظرين الاجتماعيين.

---

(١)عفيفي البهنسي: من الحداثة إلى ما بعد الحداثة في الفن،دار االكتاب العربي ، القاهرة ، طبعة أولى ، ١٩٧٠، ص ٨٧.

(٢) المرجع السابق: ص٨٩.

- التصوير ألجداري هو المجال الذي فتح أفاقا بعيدة المدى لهذا المفهوم الفني، حيث خرج التصوير عن اللوحة تماما, وأصبح يدعو إلى الالتحام بالعصر، بالإنسان، بالبيئة، بعيدا عن النقل والمحاكاة وعن إيديولوجية الطريقة والأسلوب ألأتباعي الفردي والجماعي، أنها تسعى إلى الدخول في عالم الملتقى والمتذوق بعيدا عن طغيان السوق والمتحف والنقد الفني، بحثا عن حقيقة جمالية جديدة.

فأصبح مجال الفن هو الشارع، حيث أصبح الفنان صانعا والصانع فنانا, وانفتح المجال الفني لظهور مجموعة اتجاهات حرة, (تتفق في معارضتها للتصوير الواقعي والمدرسة الكلاسيكية, وهى مجموعة تجارب تتابع فيها مسائل إشكالية إنسانية, وتتجه نحو العصر الذي يتسم بالميكنة والتمدين, العصر الذي يقدم صورا غير مألوفة سابقا في كل المجالات, العصر الذي يرفض الرومانسية التي تلجأ إليها الذاتية المنفتحة على الوهم) [1].

وقد عبر الفنان جين بيير لفينج jean-Pierre laving عن ازدواجية فن الشارع في ندوه قام بها بلفورت Belford عن الفن العام popular art في باريس عام ١٩٨٢ قائلا:

" إنني اعتقد إن التدخل في الجوانب العامة إنما هو تدخل في المدينة بكافة جوانبها, مما يجعل النشر المرئي للعمل ألجداري في الفضاء لا يتعلق بطرح مشكلة الإدماج فقط، ولكن بغناء المكان والإحساس الذي يتزود به العمل واستخدام كل ما يمكن أن يمتلكه، ولكن قبل إن نستوفى منة المحتوى فان العوام قد استشعروا إن تدخل الفنان ألجداري كحدث هو في حد ذاته اقتحام نطاق الحياة بنزول الفن للشارع، فهو بذلك قد ترك مكانته السامية وندواته المغلقة كي يأخذ مكانه في عالم التساوق اليومي"[2].

وكان التصوير ألجداري في معاصراته لواقع حياة الجماهير هو لغة الاتصال بهم في الداخل والخارج, محولا المدينة إلى عمل تصويري ضخم, يدخل ضمن تكوينا ته الجماهير أنفسهم، فهو كوسيلة اتصال فني يعد من أبرز أدوات الاتصال ذات الصفة الحيوية، حيث يشارك كل من مبدعي العمل الفني ومشاهديه في معايشة العمل نفسه، ككائن دائم الحضور في المجال الذي يحيون فيه مما يجعل لذلك تأثير كبير على العمل الفني, فيقول الفنان الفرنسي رابيننتز Rabinanitz:

" أنني أقوم بتصميم حوائطي بنفسي في البداية لأنني أكون في قمة السعادة بهذا العمل وأتمسك بألا أترك هذه السعادة للآخرين حيث أن هناك سعادة كبيرة يشعر بها الفنان عندما يقوم بالعمل يدويا. وهذا يسمح لي بالاتصال الدائم والمستمر إثناء العمل مع الناس الذين يشاهدونه فعندما أقوم بعمل فأنني أخذ الوقت اللازم

(1) د. عفيفي البهنسي: المرجع السابق، ص٧٨.

(2) Dominique Darand and Daniel Boulogne: le lire du Murpeint, Art et techniques, Editons syros Alternatives, Paris, p. 26.

للتشاور مع الناس، إنني اعتبر هذا الحوار أو الاستمتاع يكون في عداد الجزء المكمل للحيوية، فرسم الحائط عمل إحياء بدون تحفظ "[١].

وأصبح التصوير ألجداري هو التعبير عن الواقع الذي ينشأ فيه وانعكاس لروح العصر الذي انتح فيه، إذ يعتمد أساسا على مدى تعبير المبدع عن واقع مجتمعة وطموحاته من جانب والأداء والتقنية المناسبة له من جانب آخر.

فالفن الحقيقي هو الذي يسجل من الحياة في الحياة، ويكون حلقه اتصال اجتماعي واندماج في الحياة، فيقول الفنان ارنست بينون Ernest pignon وهو موجة الفن إلى محاولة أعادة القيد في الحياة الجماعية, قائلا: " إنني اعتقد أن الفن لم يتقدم ألا بواسطة الروابط التي يملكها مع حركة الأفكار في كل عصر"[٢].

فنشأت أنماط جديدة ومتعددة من التصوير ألجداري تواكب العصر وتلفت الأنظار نحو وجود جديد في منظومات تكوينية ولونيه تحمل دلالات وأفكار ولها أبعاد وعناصر تتكامل في تركيبات كلية لصياغة المسطح ألجداري المصور, بكيفيات حسية ومثيرات بصرية يتفاعل فيها " الضوء" مع الخامات والتقنيات ألجداريه على اختلاف أشكالها وأساليبها الأدائية, بما يتلاءم وفكر المصور في صياغة تكويناته وأسلوب التعبير عنها

وعلى هذا تأتي ثلاثة محاور رئيسية متفاعلة في صياغة المصور ألجداري لتكويناته، بأبعادها الشكلية وألملمسية واللونية وما تحمل من تأثيرات بصرية يكسبها تفاعل تلك العناصر مع الضوء في إخراج ما في تلك التكوينات من بهاء وحس جمالي يؤثر ويتأثر بالإبعاد المعمارية للمسطحات المصورة، تلك المحاور هي:

**الموضوع – التعبير – المادة**

- **الموضوع:**

وهو يشير إلى شيء أو حقيقة أو قضية أو ظاهرة أو واقعة, وهنا عندما نتحدث عن الموضوع في العمل الفني يجب إن نشير إلى إن لغة الفن لم تعد بالضرورة ذات طابع تمثيلي representative بل إن العديد من النزعات الفنية المعاصرة أصبحت مجردة

والفن التجريدي – هو فن يقوم على تجاوز الشكل والمألوف إلى شكل قد يكون أكثر دقة أو أكثر إطلاقا من الإشكال المركبة الموجودة في الواقع, وهو يعتمد على علاقات خالصة بين الإشكال أو بين الألوان, في محاولة التغبير عن مضمون أو دون الاهتمام بأي مضمون.

ففي بعض الأعمال التصويرية ألجداريه المعاصرة اتجه بعض الفنانين إلى جانب الابتعاد عن الطبيعة وقصر عملهم على التلاعب بالصورة المجردة والأشكال

---

(1) Abid: p. 27.
(2) Abid: p. 27.

الهندسية, ولم يتجهوا نحو التحرر من سطوة الموضوع, إلا حينما أرادوا للفن إن تكون له لغته الخاصة التي لا يكفي لفض إسرارها أو حل ألغازها أن يكتشف الجمهور ما تمثله أو تصوره أو تشير إلية.

وهو ما أدخل مضمون العمل الفني في مجال إبداعي حر للتلاعب بالخطوط والألوان وتراكب الأشكال فأطلق العنان لمخيلة الفنان لتكوين أشكالاً وأبعادا على المسطح وعندما تتبلور الأشكال وتكتمل بنائية السطح شيئا فشيئا تصل إلى درجة نشعر فنها تجاهها كأنها تخاطبنا بقوة طاقتها الخفية وحيويتها بل أيضا إلى حضورها.

إن جوهر الفن ألجداري المعاصر يتمثل في اندفاع الفنانين بقوة نحو الاتجاه الذي تنبثق منه الأشكال من سطح العمل في هيئة تركيبات خفية, قد تبدو في ظاهرها كأنها ولدت بمحيض المصادفة، غير أنها تتبع منهجا خياليا بصريا يعتمد على رؤية قادرة على استشفاف المرئيات.

- **التعبير:**

هو اللغة التي يقيم بها الفنان حواراً مع الملتقى من خلال التكوين وبنائية العمل، فإذا ما نجح الفنان في أن يقتطع هذا العالم موضوعاً يعيد تكوينه لحسابه الخاص، ومعبراً بما لديه من قدرة على إبراز المعاني، استحال هذا الموضوع إلى حقيقة ناطقة ذات دلالات خاصة.

فالتعبير هو اللغة الحية التي تجمع الفنان وعمله، وهو الأداة الفاعلة التي تخلع على العمل وحدته أو صورته، فهو ليس مجرد عرض خارجي شكلي، بل هو بمثابة مركز إشعاع تنظيمي لسائر مقومات العمل الفني. فيقول فرانكويز روجر Francois Roger [1]: " الفن يعكس أسلوب الحياة، إنه يظهر تطور المجتمع، ففن الرسم ألجداري الذي في الشارع قد أوجد نظام جديد للتعبير وللعلاقة مع الشعب".

وقد فتحت الحرية التي أكسبها العصر الحديث للفنانين بتعدد الاتجاهات الفنية والمدارس المجال أمامهم للكثير من الأساليب التعبيرية التي صاغوا بها أعمالهم وعبروا بها عن أفكارهم. وليس من اليسير فصل الحركات الفنية التي تظهر في حقبة واحدة، بعضها عن بعض، والتحدث عن كل منها كما لو كانت عديمة الصلة بغيرها من الحركات، فطبيعة البشر الذين يعيشون في حقبة واحدة، يتفاعل الواحد منهم بالآخر، والبعض قد يتحرك من معسكر إلى آخر باحثاً عن نفسه وعما يستطيع أن يحققه كشخصية فريدة، لذلك يعتبر إنتاجه وليداً للتفاعلات والجو السائد الذي يحرك التيار الفني التشكيلي ويعطى له معالمه.

---

(1) Dominique Durand and Damiel Barlogne: Le Livre du Mur Peint, Art et technique, p. 28.

وعلى هذا فإن الحكم على اللوحة المعاصرة، هو حكم على موقف الفنان وقراره ورؤيته ويجب الاعتراف أن الفن المعاصر هو ذاتي صرف، ومهمتنا أن نقرأ فنجان اللون لنعرف ذاتية الفنان وخصوصيته.

" فما يسمى بالمدرسة أو الطريقة Isme لم يعد يعني عصراً أو اتجاهاً جماعياً، بل أصبح يعني سلوكاً فنياً متفرداً. فالشخصانية هي سمة الفن الطليعي* والفن ما بعد الطليعي، وستبقى هذه السمة ملازمة لمسيرة الفن التشكيلي، طالما استمرت وسيلة خطاب مبتكرة طريفة تبحث عن قارئ تغريه لعبة فك الرموز وكشف الأسرار[٢].

فتعددت لغة التعبير عن الضوء وصياغته ضمنياً وظاهرياً في العمل ألجداري، واتخذ أشكالاً متعددة ومختلفة تباينت تبعاً لتباين أساليب الفنانين التعبيرية، فبفكر الفنان وكيفية إخضاعه لمكونات التصميم واختياره مواده الفنية وأسلوبه في توظيفها بتوافقها أو تباينها اكتشف المضمون وأخرج المعنى، والذي أثر وتأثر بشكل كبير في أسلوب عرضها بمنهجية الفنان التصويرية فجاء تطويعه للتقنيات التنفيذية بما يواكب اتجاهه ورؤيته التشكيلية.

## • المــــادة :

المادة هي وسيلة المصور ألجداري لصياغة مفاهيمه وأفكاره والتعبير عنها من خلال مفردات التكوين المختلفة في ارتباط عضوي يربط فن التصوير بالعمارة، فيحيل العمل ألجداري إلى جزء لا يتجزأ من هيكلها ألبنائي.

وقد فتح العصر الحديث والمعاصر آفاقاً واسعة بتطور التقنيات وتكنولوجيا الخامات أمام المصور ألجداري وأكسبه حرية في التعبير والإبداع، فتميز هذا العصر باندفاع غير عادى وراء كل جديد وغريب، والذي كان من شأنه أن ظهرت تقنيات جديدة لم تكن موجودة من قبل، أو إحياء لتقاليد قديمة بأسلوب معاصر يواكب الإبداع الفني الذي أصبح يطرق كل المجالات.

فتغيرت الرؤية الفنية لمواد الفن وانتقلت من الألوان إلى الأشياء بذاتها توضع كما هي وتلصق بالأسطح في تراكب وتوليف فيما بين أجزاءها على اختلاف أحجامها وأبعادها، وهو تحول جذري لم يظهر فجأة بل كان نتيجة تطوير سريع ومكثف أصبح الإبداع فيه تابعاً للتقنية، وأصبحت التقنية تتطور بشكل يصعب تحديد مداه.

---

* الطلائعية: كلمة استعملها النقاد والفنيين، لتعريف سمة الفنانين الذين ابتدأوا القطيعة بين الفن والنظام الكلاسي، هذا النظام الثابت والشامل والخالد، كما يقول "دافيد"، إذ يرون أن الفن هو ثورة ومبادهه واندفاع وحماسة وضياع في المطلق ونضال ضد كل العبوديات، والدعوة إلى تجارب شكلية متطرفة تتحدى كل ردود الفعل القاسية والمفزعة التي قد يجابه بها الفنان.

(١) د. عفيفي البهنسي: من الحداثة إلى ما بعد الحداثة في الفن، ص ٧٦، ٧٧.

والمادة لا تكتسب صيغتها الفنية فتصبح مادة استطيقية إلا بعد أن تكون يد الفنان قد امتدت إليها، لتحيلها إلى محسوساً جمالياً، فتبدى لها ثرائها الحسي على يد الفنان، بشكل يتضافر فيه المضمون ولغة التعبير مع المادة، فتتعاون جميعاً على خلق ذلك المحسوس الجمالي الذي لا بد أن يستأثر انتباهنا في العمل ألجداري، ويصبح جزءاً رئيسياً من أجزاء تشكيل البيئة المادية المحيطة بأفرادها، مما يعده وسيلة هامة ومؤثرة لنقل الأفكار والمفاهيم التي تسهم في تشكيل وعى الجماهير والارتفاع بمستواهم الثقافي والفني في المجتمع.

وقد اتخذت الأساليب الأدائية للمادة وتحويلها إلى لغة تعبيرية وحوار تشكيلي بين المصور ألجداري والجمهور المتلقي مظاهر معاصرة متعددة متباينة الأشكال، أذاب في سبيلها المصور ألجداري المعاصر الفواصل الأكاديمية بين فنون التصوير والنحت والعمارة، ليستوعب فيها العمل ألجداري كافة أوجه التعبير الفنية في منظومات لونية وملمسيه متباينة. شكل (٩١)(أ،ب)

كما نرى أعمالاً تجميعية ثلاثية الأبعاد من "المخلفات المعدنية" كان إلحاق التصوير اللوني بها جزءاً من عناصرها التكوينية حتى أننا نعجز إلى أي المذهبين ننسبها، فهل هي أعمال نحتية أم أنها في مضمون العمل ألجداري الملون؟ شكل (٩٢) (أ، ب).

لقد فتح الفنان المعاصر الحدود الفاصلة بين كافة الفنون، وخاصة المصور ألجداري المعاصر بما أوجدته طبيعة عمله في إلحاق أعماله بكافة البيئات العمرانية على اختلاف أشكالها وأماكنها، وهو ما أوجد المجال الواسع لحركة الضوء واصطدامه بالأعمال وتأثيره المباشر على ألوانها وأبعادها وأشكالها.

لنرى أعمال لونية غطت مساحات شاسعة في البيئة الحضرية كان التعبير عن الضوء فيها ضمنياً، ربط المصور ألجداري فيها بين العمل ومحيطه البيئي في وحدة عضوية، واعتمد فيها على اللون في تحقيق المضمون الضوئي والذي حاول إضفاء نوعاً من البعد والعمق الفراغي الذي أدمج العمل في محيطاته، وحاول الفنان في بعض الأحيان خلق نوع من التذبذب الضوئي بمعالجاته للأسطح الحاملة للأعمال بإكسابها بعداً ملمسي خاص، خلف نوعاً من التظليل إثر اصطدام الضوء بالسطح مما أثرى المجال البصري لرؤية تلك الأعمال.

وعندما تحرر التصوير ألجداري من تقاليده القديمة، وتبدل ليصبح لوحة تجميعية وتركيبية لعناصر متباينة، فيها كل المقومات الفنية التي تجعل منها لوحة فنية تعكس الأحاسيس الجمالية وتمتلك المقومات ألبناءيه للتكوين في منظومة إيقاعية تتفاعل فيها سائر العناصر، لخلق هذا المحسوس الجمالي الذي يؤثر في المتلقي ويحفز الرؤية والإدراك.

خرجت أعمال تعتمد في صياغتها الشكلية على "الضوء الظاهري" بشكل كبير في أعمال الفسيفساء والزجاج، التي تطورت تقنياً بشكل كبير لإبراز جماليات الأسطح وإثراءها ضوئياً، والتي تغيرت في هيئتها ومدى إبرازها للمظهر المرئي للضوء وتبعاً لاختلاف رؤية الفنانين ومذاهبهم الفنية والمعاصرة، في مواكبتهم

لمجريات العصر الفكرية والثقافية. مما أثر بشكل واضح على أسلوب كل منهم في التعبير عن "الضوء" وتأثيره على أعماله وما تحويه من قوة تعبيرية لمفرداتها وأبعادها التكوينية بفعل اصطدام الضوء بالأسطح أو نفاذه أو انعكاسه عليها. فكل "مادة" تفرض أسلوب معالجة مختلف يتباين باختلاف علاقة المادة بالسطح، ومدى ما تخلفه من تذبذب ضوئي.

ومن خلال عرضنا لنماذج من الأعمال التي نفذت بأساليب تقنية مختلفة، نحاول اكتشاف مدى ما أحرزه المصور ألجداري المعاصر من إثراء للسطح المعماري في ظل صياغة الضوء لتلك المسطحات، وكيف نجح في إيجاد علاقة عضوية بين العمل المصور والبناء المعماري والمحيط البيئي. والذي كان من المدهش أنه في العصر المعاصر حظت حركة التصوير ألجداري باهتمام الحكومات والهيئات في إقران البيئات العمرانية بالأعمال التصويرية في شكل منظم ووفقاً لمجموعات عمل خاصة، عبر من خلالها الفنانين سواء بشكل فردى أو في مجموعات عن مكنوناتهم الداخلية ورغبات الإنسان في المجتمع المعاصر.

# الضوء والتصوير اللوني الحائطي Mural painting في المجتمعات الأوروبية المعاصرة

اللون.. في التصوير ألجداري Mural painting هو أداة التعبير المباشر الذي يحقق إشباعاً جماليا خاصاً لأحاسيس واتجاهات وحركة تموج بها الأسطح ألجداري في منظومات لونية إيقاعية متكاملة من شأنها أن تجسد الأفكار والعواطف التي تتصارع داخل الفنان، فيطلق عنانها على السطح في أعمال يطرحها أمام الجمهور، توجد صلة وثيقة وتأثير فعال ومباشر مع المتلقي يستشعره كلما مر من أمام هذا العمل.

وقد تطورت المؤثرات البصرية التي أوجدها "اللون" وتباينت في ظل تعبيره الضمني عن الأضواء والظلال والملامس...، وتحويله للأسطح ثنائية الأبعاد إلى أسطح تزخر بطاقات حركية للأشكال بأبعادها المتباينة التي تخلق العمق الفراغي، والتي تعددت في أساليب تعبيرها في ظل ظهور الحركات والمدارس الفنية المختلفة بعد الحرب العالمية الثانية، والتي أخذت منحى التجريد اللوني في بعض الأحيان.

فأصبح للون – دور هام في إعطاء تأثير جمالي للبيئة الذي من شأنه أن أوجد نوع من الأنصال بين المباني المعمارية والطبيعة من حولها أو انفصالها عنها، والمبدأ الرئيسي لتحقيق الارتباط بالبيئة هو التحكم في مستويات الرؤية من خلال القيم اللونية المختلفة في تناغمها وتباينها لتحقيق هدف الفنان وراء استخدام اللون.

فقد تستخدم الألوان في بعض الاتجاهات كأسلوب لربط المبنى بالطبيعة من حوله باستعمال ألوان مشتقه من البيئة الطبيعية مثل الأخضر المشتق من الأشجار والزراعة، والأزرق المشتق من السماء، والأبيض والرمادي من السحب.. وهكذا . شكل (٩٣)

وقد يختار المصور ألجداري لوناً يسيطر به على المبنى ويتم اختيار هذا اللون من الصلة المباشرة بينه وبين جيولوجية الموقع، ولون النباتات في الأرض المحيطة، مما يحقق نوعاً من تحويل المركز البصري للمبنى إلى تكامل عضوي مع المناطق المجاورة له، وهى وظيفة تناقض الدور الذي تقوم به الألوان في جذب الانتباه.

وقد يكون الارتباط بالبيئة بهدف الإيهام بإخفاء الكتلة واندماجها في الطبيعة وهى تقنيات تقتضى معالجات لونية خاصة مثل الإقلال من سطوع الأسطح باستخدام دهانات غير لامعة، أو تفتيت الأشكال الكبيرة باستخدام ألوان متعددة مأخوذة من الموقع، أو كسر الخط الخارجي للمبنى. شكل (٩٤)

فخداع العين يقدم منفعة مزدوجة بالنسبة للاتصال فهو يسهل اندماج العمل في بيئته وكذلك الإيهام بأبعاد وأشكال غير موجودة في الحقيقة، إنه يمارس دائماً سلطة قوية في إغراء المشاهدين وجذب انتباههم للموضوع المصور، الذي قد يمثل

علاقة ارتباطيه بالمكان، فيمكن تذكر حدث تاريخي ارتبط بالشارع أو بحي معروف أو لإشهار إحدى الحقائق الاجتماعية أو النشاطات المسيطرة على المدينة.

بينما قد يستخدم اللون في اتجاهات أخرى لإبراز هيئة البناء وتأكيد وجودة فيما يحيطه، باستخدام ألوان تتباين بشكل واضح في الفراغ المحيط، هذا الاتجاه الانفصالي اللوني عن البيئة Color detachment يستخدم اللون كمحاولة لجذب الانتباه إلى أشياء معينة. فمفهوم الانفصال ينبع عادة من رغبة المصمم في إيجاد جو جديد مليء بالألوان وإشاعة رؤية جديدة في البيئة، لذلك فهو يختار مجموعات لونية براقة للتعبير عن التنوع المعماري والإثارة وإظهار المواد المختلفة، وتحديد الأشكال والحجم، ويزداد تأثير هذه الألوان إذا تباينت مع الألوان المستخدمة في المحيط اللوني الطبيعي للمبنى. وقد يتم لفت الانتباه لشخصية المبنى من خلال استخدام لون مميز وغريب شكل (٩٥)

فقد يستشعر البعض أن استخدام لون واحد ومشتقاته يزيد من الشعور بالاستمرارية والوحدة في الكتلة، وقد يؤدى إلى الملل خاصة في المسطحات الكبيرة، حيث إن استخدام مواد البناء الحديثة أدخل نوع من الانتظام والتماثل على الأشكال والألوان في البيئة المحيطة، فحاول الفنانون المعاصرون كسر هذه الرتابة بإجراء تعديلات لونية ومعالجات تصويرية على تلك النماذج المعمارية في محاولات لإحياء الواجهات بالألوان وإدخال نوع من الخداع البصري لإدخال البهجة والمتعة في نفوس المواطنين وكسر الملل والرتابة في الحياة اليومية[1].

لذا تستخدم مجموعات لونية متعارضة مع الألوان البيئية الموضوع بها المبنى لتساير الكتلة في هارموني يتدرج في الصيغة الأصلية Hue، والشدة Chroma والقيمة Value، مع مراعاة استخدام الألوان الداكنة في الجزء السفلى للمباني العالية كقاعدة، والألوان الباهتة في الجزء العلوي، مما يزيد من رسوخ المبنى وارتكازه وربطه بصرياً بالأرض.

- **إجراءات تقنية معاصرة لتلوين الحوائط:**

وللضوء هنا تأثير مختلف ووظيفة أخرى يجب الانتباه لها عند تصوير الحوائط باستخدام الألوان (فداخل جدول الألوان يوجد تأثير كبير للضوء الظاهري على الألوان، وبعض الألوان يكون لها خصوصية أو تكون حساسة للأشعة فوق البنفسجية، مثل ألوان الروز الزاهي، والموف والألوان البنفسجية والألوان الوردية الأولية والألوان الزرقاء، فيمكن تلاشي استخدام هذه الألوان عندما يكون الحائط المرسوم معرضاً لقدر كبير من أشعة الشمس المباشرة خلال فترات النهار [2].

---

(1) Dominique Durand and Danial Boulogne: Le Liver de Mur Paint, Art et technique, p. 114.
(2) Abid: p. 114.

وقد أتاح التطور التكنولوجي والتقدم العلمي في مجال التقنيات، استخدام مواد لونية أثبتت كفاءة عالية وإمكانية الصمود ضد عوامل الطبيعة في تأثيرها على الألوان المستخدمة في تلوين الحوائط في الهواء الطلق (حيث أن الألوان المستخدمة في تلك الجداريات ليس بها زيوت جيدة ولا أحبار ولا ألوان جواش وإنما تتم باستخدام الأصباغ المشبعة. لذا يتم إجراء بعض الأساليب الوقائية التي تكفل الحماية والوقاية لتلك الأعمال وهي:

- عند الانتهاء من الرسم بالألوان يتم رش السطح بمحلول الإكريليك مما يكسب العمل نوعاً من البهاء والحماية، لكن يعيب هذا النظام أنه يكون أقل مقاومة للتصدين، لذا يمكن استخدام نظام متكامل من مادة البليوليت Poliolite والإكريليك معاً، هذا النظام يضمن للعمل الاستمرار حوالي خمس سنوات [1].
- أما النظام الأكثر شيوعاً هو ضمان ذو عشر سنوات. ويتم فيه الإجراء كالآتي: يتم تنظيف الحائط جيداً بالفرشاة وإزالة الغبار بعناية، ثم يدهن السطح كاملاً بالكربون Carbon random، ثم توضع مادة مركزة من الإيبوكسي بلوريتان Epoxy-polyurethane (هي مادة صمغية مضاف إليها مادة الأيبوكسي ديك Epoxy-dix) وهذا يتوافق مع العناصر القلوية، أما الطبقة السفلى فتكون من البلوريتان بلون رمادي، والرسم يتم إنتاجه بمادة البلوريتان Polyurethane، مما يضمن تجانس الأسطح الحاملة للعمل المصور بعضها مع بعض، فيكتب لها الاستمرارية بشكل أطول يقلل من أثر التعرض للتلف أو التأثر بالعوامل الجوية المختلفة)[2].

والتطور الذي حدث في مجال التشييد والبناء أوجد مواد بنائية ذات خامات وملامس متعددة منها الحجارة والبلاطات الخرسانية والقرميد الأحمر..، والتي استغل المصور ألجداري توظيفها كأرضية حاملة لعمله على اختلاف أبعادها وأشكالها، فمنهم من لجاء إلى التصوير عليها بهيئتها المتباينة كالرسم على حوائط القرميد. شكل (٩٦) ليعطي هذا التأثير اللوني المتذبذب الذي يتولد على السطح من أضواء وظلال. ومنهم من قام بإجراء معالجات خاصة للسطح لتمهيدها لإجراء التصوير عليها، ليؤكد التباين في مستويات الرؤية والخامات المستخدمة في تصوير السطح، (فالحوائط الحجرية يتم حشوها بالأسمنت عند عمل رسم على الحائط غير المتجانس، والاختلاف في الأبعاد ألملمسيه توحي بشكل طفيف إلى خلق أبعاد ضوئية بين السطح الحامل للعمل عن الأرضية، أما الحوائط الكبيرة المغطاة بالصاج المزخرف فتطلى بالمينا المحروقة في الأفران) [3].

---

([1]) Abid: p. 120.
(2 ),(3) Abid : p. 122

لقد كان البحث الواعي لأثر اللون على البناء من المجالات الهامة في الفترة المعاصرة، حيث أنه التدخل التلقائي الذي لا يخاطب العين فقط بل يخاطب الروح والعقل مثله كمثل فنون الشعر والفنون الروائية. ووظيفة "الضوء" هنا ضمنية لونية تساعد المصور على إحداث العمق الفراغي بالمسطح في التباين الواضح بين مناطق الإضاءة والظلال اللونية، مما يساعد على خلق نوع من الإيهام والخداع البصري، قد يبرزه ويؤكد أبعاده من ناحية أخرى ملمس السطح المصور في إضفاء نوع من الظلال الظاهرية والتذبذب الضوئي الذي يثرى المجال البصري.

- **الفنان أندري مينا رد Andre Menard :**

من الفنانين الفرنسيين الذين قاموا بإضفاء أبعاداً بصرية متذبذبة لوقع الضوء في تلوين الحوائط الفنان أندري مينا رد Andre Menard، الذي تميزت أعماله بإجراء نوع من التباين ألملمسي الواضح بيد أجزاء عمله، فمازج بين السطح الناعم المصقول الملون، في تباينه مع أجزاء من السطح يحتفظ بطبيعته الخشنة لطبيعة مادة التكسية الخاصة بالبناء، مما يكون له أثر جمالي عالي التقدير في إضفاء ثراء للمجال البصري ووقع العمل في نفس المتلقي.

وقد قدم أندري مينا رد في الفترة ما بين عام ١٩٨١ – ١٩٨٤ العديد من الأعمال التي تضمنت تناسقاً واضحاً بين التصوير اللوني للواجهات وإعادة التنسيق الإعلاني في شكل جمالي، بلغة خاصة جداً، اعتمدت على تذبذب الضوء والألوان والظلال ما بين مسامات الأسطح، أثرى المجال البصري اللوني، الذي يخلق بعد ملمسي طفيف وعمق متبادل بين العمل والأرضية شكل (٩٧)، (٩٨).

أن رسم الحائط حالياً صنيع الطلب العام، فهو كفن شعبي عام Popular art يعتمد في تنميته على إرادة سياسية مرتبطة بالاهتمام بالتدخل إلى حد مستوى الحدث الثقافي للبيئة الحضرية، فهو من جانب يعطى للمدينة مظهراً من الثراء المرئي ويحسن البيئة، ومن جانب آخر يشكل حدث ثقافي ركيزته الأولى اندماج الفنان في المجتمع مدعماً جانب الإنعاش الاجتماعي في بيئته.

وقد يحظى التصوير ألجداري بالصباغات اللونية Mural painting بدعم كبير من الحكومات والهيئات الأوروبية المعاصرة، في إقران الأسطح المعمارية للمؤسسات ذات الوظائف المختلفة كالمدارس والمصانع والمستشفيات.، بشكل منظم يتخذ في بعض الأحيان أشكالا فردية لفنانين قدموا إبداعاتهم ورؤيتهم من خلال أعمالهم، أو في "شكل جماعي" لمجموعات من الفنانين الذين يكونون اتحاد فيما بينهم لمجموعات فنية تقوم بإثراء عمائر مدنهم برسوم ملونة قد تصل إلى أحجام استثنائية بلغت الآلاف من الأمتار، قد تغطي أحياء واسعة ومدناً كاملة. بأعمال لونية تعتمد على خداع البصر والإيهام الذي يثير قضية من قضايا مجتمعنا الحديث، لعب "الضوء" بحدية فيها كمثير بصري دوراً أدائياً هاماً في جذب الانتباه

وإيجاد وحدة ترابط عضوية بين العمارة والتصوير والبيئة المحيطة من خلال اللغة التعبيرية الخاصة بالفنان.

- **الفنان كين ولفرتون Ken Wolverton:**

مصور جداري متفرد جوال، أدار العديد من مجموعات العمل المحترفة الثقافية في العديد من المناطق والدول من عام ١٩٧١م. وقد قدم كين ولفرتون Ken Wolverton العديد من الجداريات في مدن إيطاليا وفرنسا وتركيا وأمريكا اللاتينية وإيران وبريطانيا. فنفذ أكثر من ٢٠٠ جداريه عامة، وأعمال نحتية خلال فترة امتهانه لهذا المجال. (١)

وفي ميلانو Milan بإيطاليا لفت نظر "كين" أنه عندما يفتح شخص بصره في زيارته لميلان لوجدها مدينة مزدانة وزاخرة بالعديد من رسوم الجرافيت Graffiti، الموجودة تقريباً في كل مكان متاح. والتي في تصميماتها لا تعتمد على عمل منهجي فني منظم، وإنما هي أعمال فردية ارتجالية بشكل عشوائي لمجموعة من خطوط اليد والخطوط المنكسرة والأشكال العشوائية التي تسكن كل حائط في المدينة.

فقرر "كين" تنظيم مجموعات عمل من الشباب في المدينة ليستغل هذه الطاقة الفنية الفياضة المتدفقة على جدران المدينة، ويحولها من وجه سلبي للعمل الفني بعشوائية وفوضوية كعمل غير شرعي، إلى الوجه الإيجابي لعمل تعاوني منظم، مغامر، مخترع، مليء بالطاقات الفنية الابتكاريه الخلاقة. (٢)

ونلاحظ ذلك في تحويله الرسوم الخطية لفن الجرافيت Graffiti على أسطح الأسواق التجارية العامة الموجودة بمدينة ميلان، والتي في شكلها تبدو كالهناجر، فحول تلك الخطوط العشوائية إلى خطوط منتظمة تقوم على تصميم لوني متباين ومتناغم تتجاور فيه الألوان الساخنة والباردة في إيقاعات لونية تؤكد بخطوطها المتماسة في بعض الأحيان الخطوط ألبناءيه الخارجية للمبنى. بارزاً بحركاته الارتجالية الصاعدة والهابطة طاقة حماسية لجيل مفعم ومتقد بالنشاط، "والضوء" هنا ضوء ضمني ينبع من التباينات اللونية المجردة، التي توضح ارتباط عضوي ودمج "للوحدة ألبناءيه" مع البيئة المحيطة في ترديد إيقاعي لبعض الألوان الموجودة بالبيئة، والتي يفصلها عنها في ذات الوقت بقع لونية مضيئة تحدد الهيكل ألبنائي والكتلة في الفراغ شكل (٩٩)، (١٠٠).

وفي مثال آخر بموقع آخر، نرى أسلوب مختلف للفنان في التعبير عن المضمون اللوني والضوئي لارتباط العمل ألجداري بالبيئة المحيطة، وهو عمل جداري تم تنفيذه في فرنسا لإحدى ألجداريات المصورة في الهواء الطلق بإحدى

---

(1) D:\ Italy\ http-www-kinwol verton.com. htm.

(2) Abid

المجمعات التجارية في مدينة كورسكا بفرنسا، والجدارية منفذة بخامة الإكريليك في ثلاث لوحات منفصلة، تربطها خلفية العمل شكل (١٠١)(أ،ب).

فنرى في اللوحتان المستطيلان رأسياً على اليمين واليسار تصوير مناظر طبيعية لحقول الكروم الشاسعة، التي تمتد بالبصر إلى ما وراء هذا الجدار إلى الأفق الرحب وتربط العمل بالسماء من فوقه ،ويتوسط الجدار شكل بيضاوي وكأنه عدسة زووم يشكل مباشر على مجموعة من الأشخاص في حالة حركة للجني والعمل لجمع المحصول، وفى أسفل الشكل البيضاوي لوحة أخرى صغيرة تصور عملية تصنيع النبيذ.

وربط الفنان بين جميع عناصر العمل بلون فاتح للسماء في خط أفقي متعرج لأشكال الجبال في الأفق البعيد، واتصالها بألوان السماء الزرقاء المتدرجة في تناسق لونى يفتح العمل ويربط بالسماء من حوله من ناحية، ويربط وحدات التصميم المنفصلة في منظومة كلية من ناحية أخرى، ويؤكد التصميم اللوني الضوء الظاهري للمناخ الصافي المشرق المتناسق مع درجات الألوان الصافية في اللوحة، ليجعلنا نشعر وكأن العمل يذوب في ماديته بالبيئة من حوله فيكون جزءاً من نسيجها.

- **جماعة الملازي Les Malassis:**

وشهدت مدينة فرنسا في الفترة المعاصرة شهدت حركة واسعة الانتشار ونهضة في مجال التصوير اللوني للحوائط وإقران عمائر المدن والأحياء بالرسوم ألجداريه اللونية، التي جعلت من" فرنسا " نموذجاً نابضاً يتخذ مكان الصدارة والريادة للعلاقة الوثيقة التي نشأت في الحقبة المعاصرة بين التصوير ألجداري والمجتمع العمراني، الذي تقف وراءه هيئات وأجهزة حكومية وثقافية كاملة.

فمع بداية الستينات وضع أندري ماروكس Andre Maraux وزير الشئون الثقافية في مدينة باريس رؤية جديدة للنهج الثقافي. حيث اهتم في بداية الأمر بالآثار العامة، ويعد ذلك بالعمائر التي وجدت رونقها الأصلي من جديد [1]. لقد جعل كل صناع الرسم ألبنائي والسكان المحليين في وضع مقارنة التنمية المتناسقة للمجتمع واحترام البيئة مع كفاءة الحياة. فكون الفنانين فيما بينهم "جماعات" تضم عدداً منهم، واتخذت كل جماعة منهم لقباً تتناول كل جماعة مجموعة من الأحياء أو المدن تقوم فيما بينها بتنظيم العمل ألجداري في تلك الأماكن.

فتميز عام ١٩٧٥ بإنتاج مجموعة من الحوائط المرسومة بأحجام خاصة استثنائية وصلت إلى ألفين متر مكعب خصوصاً في مدينة جرنوبل Grenoble – حيث ضم الميدان الكبير في قلب المدينة الكبيرة بين متكتلات من البوتيكات والمنشآت العامة والمساحات الكبيرة ومركز الدراسات مجموعة أعمال لنخبة من

---

(1) Dominique Durand and Danial Boulogne: Le Livre du Mur point, Art et technique. P. 35.

فنانى اتحاد الملازي Les Malassis، الفنان كيكو Cueco ولاتيل Latil وفلورى Flaury وبارى Parre وتيسراند Tisserand [1] الذين قادوا هذا لعمل الجماعي برغبة في الكمال الاجتماعي والفني – فضم المركز التجاري المتجه ناحية الداخل نخبة من أعمال تلك المجموعة ،حيث تقرر تلوين حوائطه الخارجية المفتوحة على المدينة الجديدة، بشكل يبرزه في المحيط البيئي بحوائط ملونة. فخرج إحدى عشر نموذجاً يعكس نقد المجتمع الاستهلاكي وأزمة المجتمع الغربي كما خص انحراف المجتمع ودلالته الشكلية، وكل جداريه منها تثير قضية من قضايا المجتمع الحديث في تراكم وزيادة الغنى والفقر والبطالة وسقوط الأخلاق ودنو الثقافة.

وتعرض لجداريات ضوآنيه عالية لاستخدام المتضادات اللونية القوية التي تبرز الأشكال في محيطها البيئي، حتى أن تلك الأعمال الشهيرة يطلق عليها "الحوائط المضيئة" Radeau de la Meduse شكل (١٠٢)، (١٠٣)،(١٠٤).

- **باريس والتزام الدوفن Dauphin/ Ville de Paris:**

تبلور هذا الاتجاه التوسعي لانتشار أعمال التصوير اللوني ألجداري في فرنسا مع بداية الثمانينات بواسطة جمعية "تطوير البيئة الفنية" التي تقوم على بناء ثلاثة عشر حائط مرسوم في ثلاثة عشر مدينة فرنسية، وذلك لتعميم هذا النظام والمشاركة في تحريكه، حيث تسعى المدن الكبرى للبحث عن الكمال الفني للمدينة، في إجراء منظم لعمل نسيج حضري يقدم الفن في الشارع ويحسن البيئة، وخاصة في أسلوب "لصق الإعلانات"، التي كانت تعد من المشكلات التي تضرب نوع من الفوضوية في المجتمع، فكان السعي وراء تقديمها بشكل حضري لا يشوه المجتمع ويثير الفوضى، هو الهدف الأساسي وراء جماعة OTA Dauphin.

لقد كانت جمعية لصق الإعلانات OTA-Dauphin ملتزمة بلصق الإعلانات على واجهات العمائر في مدينة باريس، وذلك بعد تجديد هذا الالتزام أكثر من مرة، فقررت المدينة أن يلتزم المعالج الاجتماعي بنفقات تزيين عدد من الحوائط للواجهات المخصصة لتلك الإعلانات، ولم يكن نوع العلاج محدد بعد، لكن الهدف كان واضحاً وهو إخفاء بعض المشاهد القبيحة للمدينة، وكان هذا المطلب للملتزم الجديد يتوافق وسياسة المدينة العامة لتجميل شكل المدينة والحياة فيها. وهذا العلاج يختص بالواجهات الظاهرة بالمدينة ويكحون بأسلوب يتسم بالبساطة في الأشكال وأن يكون الإعلان جزءاً من العمل بدون وضع لافتات أو إعلانات أو ديكور على الواجهات واعتبار العمل على الواجهات ووضع الإعلانات في البيئة نسيج واحد يتم التعامل معه بشكل متناسق [2].شكل (١٠٥)

ويعتبر أندري مينا رد Andre Menard من أتباع مذهب (إعادة التلوين لألوان المدينة) فالمدن تكون جميلة ولكن لا بد من إثراء وشحن الألوان والعلامات

---

(1) Abid: p. 43.
(2) Abid: p. 43.

والرسومات من جديد. فنجد " ميدان الجمهورية " في باريس حي كان مليء بالإعلانات المرسومة فقد سمته الجمالية فكان يجب إعادة البناء وإعادة تلوين الألوان المفقودة. وقد قال أندري مينا رد:

(أن الدراسات التي قمت بها على البيئة في مدينة نانسي على سبيل المثال – قادتني إلى أنه يجب عمل أبحاث على التلوين على واجهة الشوارع أو الحي وتدعيم هذه الألوان بالرسوم بدون وضع لافتات أو إعلانات على هذه الواجهات، ولكن اعتبار البيئة وكأنها نسيج واحد يتم التعامل معه بشكل متناسق) (١).

- **"ليون" Lyon مدينة الإبداع:**

تعتبر الخبرة الضخمة كلها في مجموعة ليون Lyon، حيث ظهرت الحوائط المرسومة بشكل واسع مع عام ١٩٨١، لتصبح واحدة من الأقطاب الديناميكية للمدينة ثقافياً واجتماعياً (٢).

وكان قد بدأ تطور المستوى الأدائي بمدينة ليون بعد إنشاء مجموعة من الفنانين الشباب لجماعة عرفت باسم الفن العام أو الجماهيري Popular art في عام ١٩٧٨، ومن حينها تزايدت وسائلهم في مدينة الإبداع، حيث حاول هؤلاء الفنانين الشباب تجربة الفن الاجتماعي ولكن مغامرتهم كان لديها قوة خاصة إنها في النهاية لم تلزم المثالية شيء، وأنها قد تطورت في نطاق شبابهم قليلاً كوردة في تربة (٣).

فكانوا يخرجون يصغون إلى الناس، يتحدثون معهم، يجعلوهم ينظرون يدرسون خبراتهم واستخداماتهم ويجتهدون في نقلها. فجاءت الأعمال الجدارية المرسومة في مناظر خداعية للبصر بشكل مدهش، فهي انعكاس للناس وحياتهم وبيئتهم، كأنها مرآة ترتد فيها الصور.

لقد كانت الجدران المرسومة ينبوعا حقيقيا والمحلات المرسومة تحولت إلى أماكن تجارة حقيقية. فجداريه "مواطني ليون La Fresque des Lyonnas" التي تم تنفيذها على مساحة ٨٠٠م٢ للعمارة الوهمية التي تضم طوابق وشرفات ومحلات وشخصيات من الحياة الطبيعية في أوضاع تعبيرية تعكس واقع الأحياء. حولت العمل ألجداري إلى تصوير واقعي " لقصة حي " هكذا كان الفن الشعبي الحقيقي الذي لم يتوقف عن التعبير والتنقل، جزءاً لا يتجزأ من حياة الناس اليومية. شكل (١٠٦)، (أ)، (ب)، (ج).

لقد غطت جماعة الفن الجماهيري Popular art مساحات شاسعة من الجدران في أماكن عديدة ذات وظائف بنائية مختلفة منها الثقافي ومنها الاجتماعي، اعتماداً في إخراج أعمالهم على القوة التعبيرية والرمزية لاستخدام الألوان وقوة

---

(1) Abid: p. 46.
(2) Abid: p. 42.
(3) Des H.L.M. que l'onvisite: Musee Urbain Tony Garnier , cite de la Creation, Editions Lyonnaises D' Art Et D' Historie. P. 68.

إضاءتها والتي في تضادها تؤكد الاستخدام القوى للخطوط الإيهامية وتؤكد العمق الفراغي بالمسطح نتيجة تضاءل الأشكال والأشخاص في حركاتهم وكأنهم يغوصون في أعماق الجدار، وهو ما يذكرنا بأعمال فترة الباروك والروكوكو التي استلهمت منها بعض الحركات الفنية الحديثة كالفن المكسيكي. شكل (١٠٧)، (١٠٨)، (١٠٩)، (١١٠).

## ▪ اليونسكو – بطاقة الخيال والإبداع:

شهد عام ١٩٨٦ إعلان المجلس العام للأمم المتحدة عن العقد العالمي للتنمية الثقافية، والذي تضمن أربعة أهداف أساسية هي[1]:

- مراعاة الجانب الثقافي في التنمية.
- التأكيد على الهوية الثقافية.
- إثراء الجانب الثقافي بمشاركة عدد أكبر من الناس في الثقافة.
- تشجيع التعاون الثقافي على مستوى العالم.

والتقدم الحضاري السريع في هذا القرن الذي يبدو أنه لا يخضع إلا للحاجة الاقتصادية قد هدم غالباً الروابط التقليدية بين البشر وماضيهم، دون أن يؤمن لهم العلاقات المتناسقة مع بيئتهم الجديدة. فالاغتراب والصلابة والاختلاف والحيوية ظواهر مستمرة في المدن الكبرى، ويمكن أن يكون أيضاً كحدث ناجم عن العمل الذي لم يحقق فيه الإنسان هويته في الوسط الذي يحيطه الآن، والذي لم يكن يعرف التاريخ ليدمجه، ولا الماضي لينهض به.

ويعد مشروع المتحف المدني لتوني جارنيير Tony Garnier من أندر المشروعات التي أنجحت التزاوج بين حماية الموروث الثقافي وتقييمه، وبين الإعلاء للميراث والهوية الثقافية الجديدة، في تحدى حقيقي لهذا الإبداع من أجل إحداث الدمج النفعي وتعبئة المشاركة النشطة للسلطات العامة وللمؤسسات الخاصة وللسكان الذين هم أكثر أهمية [2].

ويروق الإشارة هنا إلى أن "مشروع المتحف المدني لتوني جارنيير" من بين المشروعات الأكثر نموذجية التي تلاءمت تماماً مع الأهداف الأساسية الأربعة للعقد العالمي للتنمية الثقافية، مما يسهل معه تعريفه بأنه "حيوية العقد" حيث أوجد نوعاً من التنمية المنسجمة المتكافئة مع احترام البيئة وسمات الحياة، التي احتوت أعمالاً تبحث عن الهوية في الحاضر.

## • متحف توني جارنيير في الهواء الطلق وريادة المدينة الفاضلة:

متحف توني جارنيير الحضري، من أفضل المشاريع وأكثرها أصالة التي تم تسليمها إلى اليونسكو يوم ٤ إبريل عام ١٩٩١، وقد وافقت عليه اليونسكو بفضل

---

(1) Abid: p. 147.
(2) Abid: p. 81.

تحقيقه الأهداف الأربعة للعقد العالمي للتنمية الثقافية، وكانت الحملة الهامة لتنشيط المنطقة كلها لها هدفين معلنين [١].

" ظروف معيشة أفضل للسكان وطموحات ثقافية أفضل "، وهذا الهدف الأخير يتفق توافقاً تاماً مع الهدف الأول للعقد العالمي للتنمية. ويجب منح الثقة لكل المبدعين والفنانين وكل فريق "مدينة الخلق والإبداع" الذي ساعد خيالهم المثمر على جعل المشروع الجميل ممكناً.

وقد كان العامل الأساسي وراء نجاح هذا المشروع هو رغبة سكان المدينة ذاتهم في تحقيق قيمة منطقتهم عن بقية مدينة ليون، ولاسيما وسط المدينة. فكانوا يريدون عرض رسم المخطط لمدينة مجهولة في فرنسا، بينما ولد فيها هذا العبقري الذي جعل المدينة مميزة بأعماله، واليوم صار هذا المشروع واقع ملموس.

فنشعر من خلال اللوحات مدى تعايشها واندماجها بالرغم من أنها مجموعة رسوم تخطيطية وإنشائية "للمدينة الصناعية" مدينة توني جارنيير المثالية، إلا أنها تتعايش وتندمج مع شخصيات المدينة الحقيقيين وتعكس شخصياتهم وتواجدهم في المحيط البيئي للعمارة السكنية، فكان حلم المدينة الأكثر إنسانية هو نفسه حلم الفنانين بمدينة الإبداع.شكل (١١١).

فخرجت (ثمان عشر) لوحة جداريه تحمل حلم مخطط المدن المعماري توني جارنيير (١٨٦٩ – ١٩٤٨) عن مدينة صناعية تقدم سكن مثالي وعمل عظيم لمدينة ليون [٢]. حيث تضمن تقييم الجداريات مخططات ورسوم هندسية من نماذج أعمال المعماري توني جارنيير، صاغها المصورون المعاصرون في جدارياتهم التي اعتبرت مرآة للمدينة وحضارتها إرث سكانها الحضاري. في رؤية يندمج فيها أجواء الخيال العلمي مع أجواء تمتد من ١٨٩٠م: ١٩٢٠م [٣].

وقد أبدعت مجموعة الفنانين في أخراج التصميمات التي نفذوها لتلك الجدران، حيث ضمت اللوحات خرائط ومساقط معمارية من أعمال توني جارنيير عن المدينة في تداخلات وتبادلات إيقاعية للأشكال تعكس البيئة المحيطة، بأسلوب لوني أعتمد في تعبيره عن الضوء على لغة خاصة، وقد استعرضنا في الباب الأول بعض نماذج من تلك العمال وتوظيف الفنان للضوء الضمني بتعبير درامي، يتم تأكيده بالإضاءة الصناعية ليلا المنتشرة بأرجاء المكان، حيث تعكس المناطق اللونية الفاتحة الضوء بشكل أكثر من المنطق اللونية القاتمة التي تغوص في ظلام الليل..

أما الحدث العالمي الأكثر ريادة هو تدعيم منظمة اليونسكو في عام ١٩٩١ لمبدأ تشجيع التعاون الثقافي على مستوى العالم كهدف من أهداف العقد العالمي

---

(1) Abid: p. 147-148.

(2)httm//www.Cite de la creation /artistes fresques monumentales entrompe l' oeil-peintures murales. fr/site/mutg.html.

(3)Des H.L.M. que l'onvisite: Musee Urbain Tony Garnier , cite de la Creation, p. 142.

للتنمية الثقافية، وكان هذا الدعم في صورة طرح تنفيذ عدد (ستة) لوحات جداريه في حي الولايات المتحدة بالمدينة لفنانين من دول مختلفة يمثلون قارات العالم، يعبر كل منهم عن آماله وأفكاره عن مدينة الإبداع أو المدينة الفاضلة "City of the Ideal City" Creation" فكانت مشاركة ست فنانين تباين أداءهم وتباينت صور أحلامهم، فتفجرت مدن لونية وخطية وأشكالاً تداخلت وتزاحمت في تناغم وإيقاعات حالمة عن مدينة فاضلة. وكانت تلك الجداريات الست كالآتي:

- المدينة الفاضلة المصرية، لفنان عبد السلام عيد Abdel Salam Eid.
- المدينة الفاضلة الهندية، للفنان شاترم تومبدا Shataram Tumbda.
- المدينة الفاضلة المكسيكية، للفنانان ماريسا لارا Marisa Lara وأرتيورو جريرو Arturo Guerrero.
- مدينة ساحل العاج الفاضلة، للفنان يوسف باز Youssouf Bath.
- المدينة الفاضلة الروسية، للفنان جرجورى خوستاكوف Gregory Chestakov.
- مدينة الولايات المتحدة الفاضلة، للفنان مات موليكان Matt Mullican.

- **المدينة الفاضلة المصرية:** شكل (١١٢)

(في ملتقى الحضارات تحتفظ المدينة الفاضلة بطريق تحي به معالم آثار اختلافاتها الثقافية، فالتاريخ وحده هو الذي يسمح للبشر أن يفهموا أفضل لكي يحكوا أفضل.والإنسان في المدينة الفاضلة يشارك في تنمية مصالح الأفراد من خلال الاتصال بكل وسائل المعرفة، واحترام البيئة وسيادة التكنولوجيات التي أصبحت لغة العصر) [1].

فجاءت مدينة الفنان عبد السلام عيد الفاضلة، مدينة بين الحلم والأمل تزاوج فيها الماضي بالمستقل ليسمح للإنسان أن يعيش في انسجام وسلام. ووفقاً لتراث الفن المصري كانت المدينة الفاضلة لا تحمل سمة زمن محدد وليس لها عمر محدد، فكما تحمل عبق الماضي بحضاراته المتعاقبة من اليونانية والرومانية والمصرية الفرعونية – والإسلامية – فهي تحمل روح الحداثة والمستقبل فيعيش البشر في سلام وتواءم تكون الثقافة هي مصدر حياتي لهم.

(1) Abid : p. 86.

فاعتمد الفنان في تصميم ألجداريه على رسم ثلاث أبواب رئيسية، واحدة للفن وأخرى للزمن وثالثة للحياة، حيث يفتح الإله " أنوبيس " بوابة الخلود إلى درب الحياة الأبدية، نحو مستوى حياتي أعلى وطريقاً إلى عمارة المستقبل. التكنولوجية المبدعة.

"والجدار المطبوع" يحمل دلالات رمزية لسمات تعاقب الحضارات المصرية بين الماضي والحاضر، امتزجت فيها العناصر المقدسة على الأبواب الضخمة للمدينة – كالشمس والكواكب، الهواء، الماء والحجارة – التي تضمن التنمية للحياة، مع عصر التكنولوجية بوحداته الإلكترونية التي تغطى الجدار بالكامل وتشكل أبعاد سطحه هنا وهناك، فتغدو تارة رموزاً هيروغليفية للغة مصرية قديمة، وأحياناً تتحول إلى رموز إسلامية، وفى أخرى تحيط بأشكال ورموز تعبر عن الحضارات المختلفة – كالتماثيل النصفية – لرموز من الحضارة الفرعونية واليونانية والرومانية.

وقد أضفى أسلوب الفنان عبد السلام في تصويره لتلك الوحدات الإلكترونية التي اكتست بها العمارة المصورة، أبعاداً ملمسيه وهمية "للمظهر المتلألأ الذي يحدث إثر اصطدام الضوء بالأسطح المعدنية لقطع الوحدات الإلكترونية، بأسلوب أدائي ودقيق لتقاطع مساحات الوحدات المختلفة الأحجام وبتراكبها وبناءها للسطح أضفت مظهر براق وواقعية أثرت مجال الرؤية، فخلقت بعداً حقيقياً وعمقاً فراغياً لتصوير وهمي ثلاثي الأبعاد، كان من شأنه أن أدمج العمل في محيطه البيئي فجعله جزءاً لا ينفصل منه، وكأن تلك البوابات في أبعادها الوهمية على الجدار تفتح مجالاً معمارياً حقيقياً لمدينة مبدعة بفضل عبقرية صانعها.

- **المدينة الفاضلة الهندية:** شكل(١١٣)

يعيش في الهند الشرقية جماعة من الناس يطلق عليهم "Warlitribe" تناقلوا حضارتهم بشكل شفهي متوارث عبر الأجيال بدون تأريخ مكتوب لها واعتمدوا في تناقل حضارتهم على التعبير من خلال الرسوم التوضيحية المرسومة على الجدران وعلى الأواني الفخارية [1].

تصور الفنان شاترم تومبدا Shataram Tumbdaمدينته الفاضلة، مدينة رمزية تعبيرية تشوبها روح السريالية، تمازجت فيها مظاهر من الحياة اليومية للإنسان الهندي في بيئته بالحياة الدنيا، مع الحياة المقدسة.Sacred life فجاءت رسومه تشبه إلى حد كبير في أشكالها أسلوب الإنسان البدائي في رسم شخصياته التي صورها على جدران الكهوف التي كان يعيش فيها.

وقد قسم الفنان مسطح العمل ثلاث مناطق رئيسية عبرت برموزها عن مظاهر فلسفية ورؤية حضارية خاصة. ففي النهاية العليا من الجدار نجد رسوماً

---

([1]) Abid: p. 88.

تعبر عن الحياة الزراعية وأنشطة مختلفة من الحياة اليومية يمارسها الإنسان في بيئته كالخبز والطحن وجني المحاصيل وإطعام الدواجن والصيد...

أما الجزء السفلي، فيعرض رقصات شعبية ومظاهر عن الاحتفالات بالأعياد ورقصات تصاحب بعض مظاهر الطقوس الدينية، ويتوسط الجدار مربع مملوء بالترديد الإيقاعي المتناسق للرموز والزخارف التي ترسم أثناء احتفالات الزواج، وظهور الشمس والقمر والنجوم التي تتوسط المربع رموز تعبر عن الإنماء والإخصاب.

و ألجداريه مصورة بلونين فقط هما الأبيض والأسود، حيث أعتمد تعبير المصور عن الضوء في تصويره للعمل على التضاد القوى بين اللونين، فاللون "الأسود" يسود الأرضية، و"الأبيض" هو لون الأشكال، والذي يأتي في أحيان على هيئة خطوط متقاطعة ومتتالية تشكل في المسافات البينية فيما بينها دوراً أدائياً بارزاً في إضفاء نوع من التظليل الذي يخلق تجسيم الأشكال المصورة في تجاورها مع المساحات البيضاء الصريحة للأشكال.

- **المدينة الفاضلة الروسية:** شكل(١١٤)(أ،ب)

كرد فعل تجاه العمارة الروسية التقليدية، صور الفنان الروسي جرجوري خوستاكوف Gregory Chestakov جداريته للمدينة الفاضلة في تراكب غريب ومليء بالمنازل الملونة التي جاءت في أشكالها ألبنائية قريبة من الطبيعة ولكنها في تراكبها على السطح تندمج في شكل نسيجي يشبه إلى حد كبير تأثير الأقمشة المزخرفة.

ونلاحظ أن الفنان عندما صمم الجدار لم يحدد إطار لموضوعه أو عناصر تصميم، ولم يحدد لأشكاله نهاية مع انتهاء حدود السطح، بل أن المنازل عند حواف الجدار تم قطع خطوطها.

ويبدو أن هذا حتى تكون العين قادرة على التحرك بحرية ودون أي تقيد أثناء ولوجها إلى مدينته الفاضلة، فيغوص في أعماق المنازل المتراكبة من سطح إلى سطح، ومن سقف إلى سقف، في منظور تصاعدي يعتمد على تباين "الكتل" من قرب وبعد، فالبيوت القريبة أكبر في حجمها ومساحات أسطحها عن المنازل الأبعد التي تقل مساحتها، مما يضفي بعداً خاصاً وعمقاً فراغياً بالسطح دون استخدام قواعد "المنظور الخطي" المتعارف عليها.

هذا الأسلوب في إعطاء الإحساس بالعمق الفراغي على السطح يؤكده منظور لوني يعتمد على التباينات اللونية وقوة إضاءة الألوان في تأكيد الإحساس بالقرب والبعد، يتخلله بقع ضوئية هنا وهناك تقابلها من جهة أخرى بقع لونية ترمي ظلالاً وتحقق عمقاً داخل العمل.

- **المدينة الفاضلة المكسيكية:** شكل(١١٥)

لقد جاءت الرؤية حول تخيل المدينة الفاضلة المكسيكية من رؤية مزدوجة بين الفنانين ماريسا لارا Marisa lara، و أرتيوروجريرو Arturo Guerrero فكانت مدينتهم الفاضلة هي "الإنسان" بأحلامه وطموحاته وأفكاره، تدور أحداثها داخل الإنسان وعلاقته بمظاهر الكون من حوله.(١)

فأغوار النفس البشرية بأحلامها ومشاعرها وذكرياتها تدور في سماء داخلية وأضواء خاصة تنيرها، بينما يقف الجسم الخارجي في عتمة الليل المظلم.أما الأذرع فهي محملة بمظاهر أفكار وأعباء الحياة اليومية، تربطها حبال تحمل موروث الفن الشعبي المكسيكي برموزه التي هي حلقة الوصل بين الماضي والحاضر والمستقبل.

واستخدام الضوء هنا بمدلولاته السريالية ورموزه يمثل داخل الإنسان الجانب المضيء المشرق من حياته بسمائها ذات الرماية الداخلية التي يدور في فلكها أعباءه وأفكاره ومفردات حياته، بينما في خارج الإنسان مدلولات كونية تضيء الظلام وتبدده من حوله كالشمس والقمر والنجوم.

- **مدينة "ساحل العاج" الفاضلة:** شكل(١١٦)

المدينة الفاضلة عند الفنان يوسف باز Youssouf Bath هي مدينة عقائدية فكرية تمتزج فيها الأديان والعقائد وتندمج في الموروث الفكري للإنسان دون التفرقة بين دين وآخر، أو عقيدة وأخرى، فجميعها تتفاعل في هيكل اجتماعي واحد يوحد الجنس البشرى وأفراد المجتمع.

فاستلهم أغلب مفردات موضوعه عن التراث الأفريقي، الذي هو السياق العام للعمل تتفاعل معه باقي العناصر بأسلوب رمزي، (فرتب عناصره على جزع شجرة تعرف باسم "Tapa" حتى أنه عندما استخدم الصباغات اللونية لتلونين ألجداريه فإنه أحضرها من بلدته) (٢).

و ألجداريه تحمل جوانب ورموز عقائدية ودينية تعبر عن سعى الإنسان الدائب في محاولته اكتشاف القوى الميتافيزيقية والروحانية التي تحرك الكون من حوله. فصورت ألجداريه رموز الموروث الثقافي الأفريقي من أقنعة ذات صفات حيوانية ورموز لحيوانات مقدسة وبعض الرموز المقدسة للعشائر والقبائل Totoms، والتي امتزجت بالرموز الدينية المسيحية الكاثوليكية والإسلامية.

---

(1) Des H.L.M. que l'onvisite: Musee Urbain Tony Garnier , cite de la Creation, p 90
(2) Abid: p. 92.

- **المدينة الفاضلة الأمريكية:** شكل(١١٧)

أشتهر الفنان مات موليكان Mat Mullican بالرموز التي تزدحم بها حياة الإنسان ويستخدمها في أنحاء المدينة. والتي كان السبب الحقيقي وراءها هو البحث عن "لغة كونية" يتداولها الناس وتعتمد على علامات إرشادية (بيوجرامز Pidograms) تصنف مناحي الحياة المعاصرة المختلفة [1].

وقد وظف الفنان تلك العلامات الإرشادية والرموز في تصنيف لونى يحمل مدلولات وأبعاد خاصة، فالعلامات الحمراء تمثل العقل والإيمان، والعلامات الزرقاء تعبر عن العلوم والبرامج التكنولوجية، أما الصفراء ترمز إلى الفنون والثقافة، والأخضر يعبر عن مظاهر الطبيعة والأرض، بينما الأسود يرمز إلى اللغة.

والتعبير عن الضوء هنا يعتمد على الإيقاعات اللونية التي تخلق من المسطح الرمزي أحساسا بالعمق الغير تقليدي من خلال البقع التي تتردد بشكل إيقاعي متوازن على السطح الذي غالبا ما يسوده اللون الأبيض، و ألجداريه في مجملها تشعرنا بأسلوب يشبه الرسم على بلاطات السيراميك الملونة التي أنتشر استخدامها في الفترة المعاصرة لتكسيه الجدران.

---

([1]) Abid: p. 120.

## ضوآنية الموزاييك بين الحداثة والمعاصرة

" الموزاييك " فن ساحر أوجد لغة ضوئية تعبيرية بين المصور والمسطح المعماري في صوت يضم في حدوده الرصينة والأنيقة عنصر الحداثة الجذاب ومحاولات جادة لإبراز ما في المادة من بهاء، وعلينا كي نفهم الأعمال ألجداريه المعاصرة المنفذة ألا نكتفي بإلقاء نظرة على السطح، فهو رؤية تتميز بضوء داخلي يحمل شعاع من الخيال والفكر، هو عالم مكون من ضوء ولون نابض بالحياة، عالم ساحر يحمل في طياته شحنة عاطفية وانفعالية يدرك الفرد منها بسهولة كيف أنه بين الخيال والتقنية هناك تطابق رقيق وتوازن مضيء.

حيث تمتزج المادة واللون والفراغ معاً في صورة لغة تعبيرية تمثل فكر وثقافة تطورت منذ قرون ماضية كان يستخدم فيها الموزاييك كتقليد في زخرفة الجدران والأرضيات، إلا أنه يستخدم اليوم بأساليب وتقنيات تنفيذية مختلفة تتضمن جوانب علمية وفنية وتصميمات مبتكرة تعكس روح العصر وذات خلفية ثقافية وطريقة مختلفة في الشعور به.

ويقول "برونو باندينى" في وصف له عن الموازييك في مقدمته "الموازييك بين الأمس واليوم"(1):

"الموزاييك نسيج وحدوي رصين ومتواصل، نسيج متميز في تراكيبه، نسيج من عناصر منفصلة واتحاد عضوي. وكل قطعة من الفسيفساء هي عنصر في تسلسل، تتابع، ولكنه يشترك في نفس الوقت في رسم كلى، وعدم التجانس يمتزج ليس فقط بالنسيج التكويني، ولكن يتكامل أيضاً في داخل جسم قادر على الذبذبة، جسم حميم منتشر، وفى نفس الوقت جسم رصين: ألا وهو "النور". هذه الإرادة في آن نجعل التباينات تتواجد وتتكامل فيما بينها، لتجعل هذا الجسم الضوئي يترجم إلى صورة، ويتجسم في صورة، في فكرة نظام، في كون لغوى مستقل".

وإذ كان التصوير بالصباغات اللونية Mural painting يتيح للمصور التعبير بشكل تفاعلي مباشر مع السطح المصور من خلال ضربات الفرشاة والألوان، فالموضوع والتعبير "بالموزاييك" يتكون على مهل وبشيء من إعمال العقل والحسابات لإجراء توازنا وإيقاعات لشظايا المادة المفتتة إلى أجزاء، في إجراء توليف للعناصر المنفصلة وتراكيبها، وهو ليس تدريب بسيط على النقل عن النموذج، وإنما هو خلاصة لقاء يذوب فيه أسلوب الفنان في لغة قطع الفسيفساء التي تخلق عملاً فنياً جديداً، أي حديث جديد يتميز بالخواص الذاتية لكل فنان بتجاربه وبأسلوبه الخاص ومعرفته بتكنيك الموزاييك، وكيفية سيطرته وتمكنه من التعبير بالمادة في صلابتها لتحويلها إلى خطوط تعبيرية مرنة وأشكالاً وألواناً تصبح أكثر لمعاناً، وروحها هو "الضوء".

---

(1) دعوة لمعرض "أعمال الموزاييك لكبار الفنانين الإيطاليين المعاصرين" المعهد الثقافي الإيطالي، القاهرة، ١٩٩٣.

وحيث يجمع فن التصوير ألجداري بالموزاييك بين العديد من أوجه التعبير فقد شهد النصف الثاني من القرن العشرين تجارب أدائية منوعة تأثرت في تقنيتها بأسلوب المصورين الأدائي في تصوير لوحاتهم المرسومة، فتأثر الأداء بالفسيفساء للمصورين الذين أجتذبهم أسلوب أجزاء الموزاييك ببراقيتها وألوانها بأسلوب يجنح نحو تطبيق أسلوبهم في تصوير اللوحات الزيتية، حيث يتقاسم فن التصوير بالموزاييك مع الفن التعبيري والتجريدي الميل الطبيعي تجاه تبسيط الأشكال وإبراز وتوضيح المناطق اللونية المتميزة ، فقدم الفنان لينو ميلانو Lino Melano جداريات منقولة عن رسوم تحضيرية من أعمال الفنان مارك شاجال في نيس بفرنسا ، تعكس دقة تقنية لتقليد تأثيرات الألوان المائية والتداخلات الخطية التي يمتزج فيها اللون بالخطوط والظلال والأضواء ، فنرى أشكال مارك شاجال بسرياليتها التعبيرية تطفو في أرضية العمل تمتزج فيها الخطوط المحيطة بالأشكال فيتداخل حركي مع قطع الموزاييك الملونة بأرضية العمل . شكل (١١٨) ،(١١٩).

وفي جدارية واجهة المتحف الخاص بالفنان فرناند ليجيه Fernand Leger (١٨٨١- ١٩٥٥) بإقليم بيوت Biot بفرنسا (١٩٥٦)* ، نرى عملا يحمل سمات أعمال الفنان فرناند ليجيه التصويرية بأسلوب الفنان التكعيبي المتميز في سيطرته على الفراغ والتكوين بلوحاته ، حيث ينظم الأرضية بمساحات لونية متنوعة ومحسوبة ، ثم يبني عليها رموزه المختلفة التي تخترق الشكل والفراغ ، فتحدث نوعا من العمق أو المستويات للسطوح لا مستوى واحد ، والتي تخللتها ومضات من شخصيات وبعض الأيدي والوجوه ، فنشاهد في لوحته الإيقاع في ترديد الدوائر من الصغيرة إلى المتوسطة إلى الكبيرة ، وتختفي خلفها اتجاهات رأسية ، بينما تقطعها من الأمام أشكال ماثلة أشبة بالجمالونات ، كما تختفي في الجوانب أشكال أشبة برؤوس أدمية ، واللوحة في مجموعها معمارية هندسية البناء تبين لغة ليجيه المميزة التي شوهدت في كثير من أعماله. شكل (١٢٠)

كما قدم الفنان جينو سيفريني Gino Severini (١٨٨٣-١٩٦٦) سلسلة من الدراسات اللونية المجردة لاستخدام قطع الفسيفساء متأثرا بنهجه للمذهب التكعيبي لتفتيت الأشكال وإعادة بناءها ، والذي نمى أحساس شاعري بالشكل أكثر مرونة وانطلاقا مما خلفته التكعيبية ، حيث كان لسفريني جذوره في الأسلوب التنقيطي أو التحليلي ، فكان اهتمامه باللون ما قاده إلى أسلوب شيق في فن الموزاييك باحثا فيه عن الضوء وإشعاعه على الأشكال من المركز إلى الخارج (١)

* أمرت زوجة الفنان فرناند ليجيه بتنفيذ تلك الجدارية بعد وفاته عن نموذج صممه الفنان ليجيه للإستاد الأوليمبي بهانوفر .

(1)Tessa Hunkin : Modern Mosaic, Inspiron from the20century, fire fly books Ltd , 2003,p.62

فعرض في أحدى أعماله المصورة لمعرض ميلانو الترينالي الخامس (١٩٣٣) والذي تم تركيبه فيما بعد بأرضية قصر الفنون بميلانو ،عملا متميز أدائيا من الفسيفساء الرخامية أضفى على خامة الموزاييك نوعا من التعبير الخاص أعتمد على امتزاج وتداخل قطع الموزاييك بحيوية التي تشبه الأسلوب التنقيطي الذي يتضمن أحيانا قطع براقة مذهبة بأسلوب لا يعتمد على تراص قطع الموزاييك بأسلوب تقليدي مما أكسب السطح تماسك عام ، وهو ما خلق نوع من التظليل الغير ملحوظ في الانتقال من إحدى الدرجات للأخرى ولكنه أظهر بعض المناطق بشيء من التسطح ، وأسلوب إضاءة الحواف أعتمد على استخدام سفريني الخطوط البيضاء والسوداء ليعطي نُوع من التحديد والوضوح للأشكال ، كما ظهرت الأبنية في أسلوب درامي مبسط بهذه الطريقة والتي كانت في تصميمها في الخلفية لخلق نوع من التوازن في التكوين أكثر منها لترجمة مشهد معين ، مستخدما أسلوب المزج بين الخطوط والمساحات ألونية للإضاءة والظلال . شكل (١٢١)

ومن النماذج المتميزة التي جنح فيها المصورين الي تقديم أعمال جدارية تحمل تأثيرات سادت الأعمال الزيتية الحديثة وكأنها ضربات الفرشاة المتباينة، والتي ترجمها الفنان بشيء من التباين الواضح بين قطع الفسيفساء التي يتآلف منها العمل، لوحة رجال من الجنوب "Men of the South" "Uomini del Sud" للفنان دومنيكو كانتاتور Domenico Contatore ومحاولته في أن يقدم من قطع التيسيرا نفس التأثير الذي ساد في الأعمال الزيتية الحديثة [1] شكل (١٢٢).

ومن بين أحدث الفسيفساء الإيطالي نجد الأرضيات الرائعة الساطعة التي أستخدم فيها الفنان فرانسيسكو سوماني Francesco Somaini (١٩٥٩) تيسيرا من البرونز لأرضية جاليري ستراسبرجو Galleria Strasburgo بميلانو، وأستخدم تقاليد رافينا في استعمال الذهب [2] شكل (١٢٣) ، كما وجد بعض المصورين في اتحاد الفنانين المعاصرين مع أساتذة الموزاييك لإعادة إحياء وتشكيل مدينة رافينا أن الفن ألمفاهيمي يتيح لهم نوع من الموضة المفرحة في استخدام رسوم الإسبراي ، والتي كانت جزء من أعمال الفنان ألجيرو بوتي Alighiero Boetti والذي وجد أن هذا الاتجاه لا يختلف كثيرا عن تقاليد فن الموزاييك القديم الذي كان يستخدم الأرضية البيضاء التي تنظم عليها قطع التيسيرا في اتجاهات حرة شكل (١٢٤) [3]

واليوم.. مع اكتساب الفن للغة جديدة من الحرية الإبداعية ضمت إمكانية الترصيع بالموزاييك العديد من الأساليب الأدائية لإبراز بهاء المادة وتألقاتها الضوئية واللونية، سواء في إمكانية استخدام "المادة الواحدة" والاعتماد على إحداث إيقاعات تباينيه بين قطعها، لإعطاء التأثير المرجو من التذبذب الضوئي، أو في

---

([1]) Carlo Ber telli: The art of mosaic. P. 34.
([2])Abid:p.295.
([3])Abid:p.352

إدماج وتآلف قطع من خامات مختلفة على السطح في منظومة موحدة، تتباين فيها الملامس والأشكال، فتخلق مجالاً واسعاً لإحداث تأثيرات متعددة لتلاعب الضوء وتذبذبه وهو ما فتح آفاقاً تعبيرية واسعة أمام المصور ألجداري المعاصر لإحداث العديد من صور التعبير التي يتلاءم ويتعايش فيها الموزاييك في إجراء حوار مع الطبيعة في صورة أعمال جداريه معاصرة.

إذ تفرض المبادرة في المجال الفني اليوم على المصور ألجداري إنتاج أعمال تقوم على الإبداع والابتكار والتجديد، يكون السطح فيها قابلاً للإنشاء والتركيب لقيم فنية وجمالية يحيلها الضوء إلى منظومات لونية، لها تفردها المعبر وذات حلول ابتكاريه تواكب المفاهيم العصرية للفن، والتعبير بلغة جديدة يقابله جرأة في التجريب ومساحة من الحرية في الإبداع في أن يتحدث كل فنان بلغته وكلماته، وأن يفصح بلغة شاملة تختلف في أسلوب الأداء لكنها تتأثر بلغة التصوير في بعض أوجهها.

هذا الاتجاه الفني المعاصر الذي يجنح إلى التركيب والتوليف لم يتكون مفهومه بشكل عفوي أو كان وليد لحظه، وإنما يبدو كما ذكرنا سلفا أن الفن حلقة متصلة لا يمكن فصل أجزاءها، فهناك حركات تمثل أعادة تقييم لأفكار كانت معروفة مسبقا. فهذا الاتجاه نحو التوليف والتجميع أستمد مفهومه ورؤيته من حركات فنية ظهرت مع حركات التصوير الحديثة، والتي يمكن إرجاعها إلى عام ١٩١٢ حيث أستخدم التكعيبيين وخاصة الفنان "جورج براك Georges Braque ( ١٨٨٢ـ ١٩٦٣) الذي أخذ الضوء في موضوعاته منحى ظاهري فتح الطريق لأمكانات بلا حدود عندما يجتازها العقل البشري يكتشف معالم جديدة وحقائق غير مألوفة فينطلق الفكر إلى عالم أبداعي متجدد، لا التقليدي المحافظ المتزمت.

ويعتبر "براك " هو المحرك الأصلي لفكرة "الكولاج" أو "التوليف" التي تمكن من خلالها أن يدخل قصاصات من الورق وسمارات الخشب في كيان الصورة، ويدمجها فيها بعد لصقها بالغراء، مستغلا تلك العناصر في تنوعها تأكيدا للتحليلات التكعيبية، ليخلق من إبداعاته ألحانا جديدة تعتمد على التباين الضوئي ألملمسي تحت وقع صياغة ضوئية تبرز مضمونها التعبيري بتعدد أبعادها وملامسها ، فنجد ورق الصحف بكتاباته المنوعة وأدواته الصفراء القديمة مع سمارات الخشب ، وبعض الأشكال المنقطة التي تشبه الموزايكو ، كما ظهرت في بعض الصور أنواع من المجموعات الصامتة وصور المراكب وبعض التماثيل النصفية ، بألوان يغلب عليها البنيات والرماديات يتخللها نوع سحري من الضوء الذي هو وليد أحكام التكوين وتوزيع القاتم والفواتح .[1] شكل (١٢٥)

ومن خلال هذا الاتجاه الفكري نشأت أنماط جديدة من فن التصوير تلفت الأنظار نحو وجود جديد في منظومة من العلاقات المتراكبة ذات الدلالات التعبيرية والرمزية في نطاق التكوين الكلي للعمل الفني تحت وقع الضوء، الذي تأكد مفهومه

(1)Tessa Hunkin : Modern Mosaic, Inspiron from the20century, , p.22

مع ظهور حركة الدادا Dada (١٩١٧)، التي فتحت الطريق لأمكانات بلا حدود وعلى قدر ما يبدو من اللامنطق الكاسح، على الرغم من أنها لم تعش أكثر من سنوات قليلة إلا أنها لعبت دورا في تشجيع الفنانين على تحرير رؤيتهم وعدم التخوف من مغامرات أبداعية جديدة تغاير كل ما هو مألوف من تيارات سابقة.

(فأصبح للفنان اهتمام واسع وخاص بشخصية الأشياء والتجربة الإبداعية المرتبطة باستخدام هذه الأشياء في الأعمال الفنية، فالأشياء جاهزة الصنع Ready Objectوالأشياء الموجودة Found Object تحمل دلالات رمزية لها مضمون هام داخل العمل الفني، وقد تكون هي ذاتها عمل فني قائم بذاته له أثر رمزي داخل الفنان أراد التعبير عنه أو الرمز به).(١)

كما أنها تعتمد على الانطباع البصري الخاص بها وهي تبرز مقدرة الفنان على انتقاءها وتوظيفها بعين فاحصة تحوي تعبير خفي، فمقدرة الفنان تظهر من خلال الاستفادة من الصفات الرمزية لهذه الأشياء والقيم الشكلية وترجمتها إلى أعمال فنية بشكل جديد مغاير للقيم الفنية السابقة، وما تحدثه هذه الأشياء من تأثير صياغي في التكوين يصبح أكثر أهمية من التمثيل الحرفي للشيء نفسه.

وهذا ما يفسر اتجاه الفنانين المعاصرين لبحثهم عن استخدام الأشياء بذاتها للتعبير في بناء العمل الفني في شكل متكامل قائم بذاته واستغلال العلاقات التركيبية في أجزائها، ( فظهرت حركة الواقعية المحدثة ١٩٦٠ التي اعتمدت على الأشياء بذاتها في تكوين المواضيع الفنية دون رسمها وتلوينها، مستعيدة ما فعله " دوشامب " في حاملة القوارير، معلنين أن كل شيء بذاته هو فن إذا ما وضعناه ضمن إطار، ثم أنتقل هذا الفن من الواقعية الجديدة إلى واقعية شعبية مزحومة ببقايا ونفايات الحياة اليومية، وأطلق على هذا الاتجاه اسم الفن الشعبي Pop-Art، يستعيد ذكريات الدادائية فيعيش في مناخ المواد بذاتها يجمع فيها بهارمونية حاذقة بين الشيء ومفهومه عن طريق التجميع والتركيب ) .(٢)

.فتقول الفنانة إيلان شيفر Ilana Shafir: (٣) "الموزاييك الذي أصممه هو "كولاج" يحتوى على العديد من الخامات المختلفة وقطع السيراميك اليدوية وقوالب السيراميك التي أقوم بصقلها ، وأحرقها بنفسي ، وأجزاء الزجاج والتيسيرا الزجاجية والحجارة الطبيعية من كل نوع وشكل .. الخ. واستخدم أيضاً مرجان ومحارات وأشياء كثيرة أعثر عليها في أي مكان، وأقتبس إلهام غير معقول من قطع السيراميك المرفوضة التي انكسرت بالصدفة أو تشققت أثناء عملية الحرق وانشرخت، أو التي تشوهت ألوانها. هذه المجموعة الهائلة من الخامات تقدم

---

(١) خالد محمد سامي صادق: دراسة مقارنة بين مفهوم التصوير الجداري الحديث في أمريكا وأوربا ، دكتوراة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة حلوان ،٢٠٠٢، ص ١٨٧ .

(٢) د.عفيف البهنسي : من الحداثة الى ما بعد الحداثة في الفن ، ص٩١.

(3) http://www.shafirart.com/about/biohtml.

إمكانيات جمالية لا نهاية لها. ويعكس الموزاييك الضوء بطريقة ديناميكية لأنه يتكون من عناصر متعددة الارتفاعات، فالسطح غير المتساوي من البروز المنخفض والمرتفع ينتج عنه تأثير مموج ومتذبذب". شكل(١٢٦)

ويكشف لنا هذا الحوار عن محاولة الفنان المعاصر الدائبة في السعي وراء استحداث خامات تواكب وتلائم المتطلبات الفنية لإشباع الرغبات المعاصرة، والتي يساهم الضوء في تشكيل صياغة مقوماتها. فيضم الموزاييك المعاصر استخدام أنواع عديدة جداً من الخامات منها مواد ثمينة كالذهب وزجاج فينسيا اليدوي Smalti ، والعديد من الخامات الطبيعية بعشوائيتها ألملمسيه وألوانها المتناغمة ، أو مواد صناعية تشم إعادة تدويرها في الصناعة مثل الصيني والقوالب والبلاط وكل مادة يتم اختيارها لها خواص فريدة من حيث اللون والملمس والأسلوب في انعكاس الضوء على سطحها، فتستخدم كل منها تبعاً لخواصها ونوعيتها. والذي أثر بشكل مباشر على الأسلوب الإبداعي للفنان في التعبير من خلال تطويع المادة الصلبة في تناغمات وإيقاعات لونية وخطية وضوئية تؤثر في نفس المشاهد وتثرى المجال البصري للأسطح المعمارية.

فتصميم الموزاييك يتعلق بتنظيم منسق ومنسجم لمتناقضات يجب دمجها مع بعضها لمواد تلتصق ببساطة على سطح، تخلق منه الأجزاء الصغيرة علاقة بين الجزء والشكل، حيث أن المتناهي في الصغر يعمل على تكوين المتناهي في الكبر في شكل كلي معقد، ينبعث منه في بعض الأحيان عدم انتظام متعمد، ينتج منه كيان واحد حي بعد أن كانت أجزاء مبعثرة ميتة. فيضع فنان الموازييك هذه المتناقضات في إطار واحد بتشكيل هذه القطع الصغيرة مثل نحات، وباختيار الألوان مثل الرسام، ونسج الأشكال مثل فنان النسيج، يقدم المصور ألجداري رؤيته التي يعتمد فيها على ضوآنية تكامل النسيج ألبنائي التي يحيلها الضوء إلى رؤية متكاملة كلية للسطح.

- **الأزمالتى Smalti[1]:**

يستخدم الزجاج منذ أكثر من ٢٠٠٠ سنة في عمل التيسيرا Tesserae* أو قطع الزجاج الملونة، والعناصر الأساسية في الزجاج هي السيليكات (عادة الرمل) المخلوط مع مصهور الصودا والبوتاسيوم ومركبات يطلق عليها اسم مثبتات. ويضاف لهذا الخليط أو هذا المعجون مواد ملونة مثل النحاس والكروم والسيليوم، ثم

*التيسيرا Tesserae هي قطع من الأحجار الطبيعية التي يتم تقطيعها وتكون مغطاه بطبقة زجاجية علوية تعطي لها تأثير لامع.

(1) Elaine m.good win: classic mosaic, Designs & Projects inspired by 6000 years of mosaic art, quintel publishing limited, 2000, p.33

يتم تسخين هذا الخليط في عملية "انصهار"، يتم فيها التخلص من الغازات في شكل فقاعات وتتحلل المواد الصلبة، وعملية التسخين هذه قد تدوم لأيام والنتيجة هي "مادة لزجة"، أو زجاج مصهور يتم صبه على مسطح مستوى في شكل قرص أو بلاطة مربعة، ثم يتم تلوينه في عملية محكومة بدقة يطلق عليها اسم "التلدين".

وشريحة الزجاج الناتجة يتم تقطيعها إلى أجزاء صغيرة باليد باستخدام المطرقة أو الأزميل أو ماكينة قطع شبه أوتوماتيكية. والتباينات في عتامة الزجاج ولمعانه أصابت صناع الزجاج بالحيرة على مر التاريخ في تصنيع هذه المادة المدهشة مما أدى إلى إجرائهم عدة تعديلات تقنية في تصنيعه لإخراجه بالشكل المطلوب لإعطاء التأثيرات التي يرغبون إضفاءها ملمسيا ومظهريا للضوء على الأسطح المعمارية.

فقطع الزجاج الصغيرة الملونة منذ بداية استعمالها ربما من القرن الأول الميلادي والتي كانت تصنع من عجينة الزجاج لم تكن دائما معتمة ولكن كثيرا ما كانت شبه شفافة، فيتم إجراء بعض التعديلات نراها مثلا في الموزاييك الروماني في الأردن خلال العصر البيزنطي، حيث تم إنتاج الأزمالتي الأحمر والأصفر وبه نسبة عالية من الرصاص، مما جعله يبدو بلون معتم أكثر لمعاناً.

وأثناء القرن الخامس عشر في جزيرة مورانو Island of Murano المتخصصة في صناعة الزجاج في إقليم قريب من فينسيا، بدأ صناع الزجاج في إنتاج الأزمالتي smalti وهى مادة معتمة ذات ألوان كثيفة وانعكاس لامع رائع على سطحها، حيث يتم الحصول على هذا اللمعان الشديد بزيادة كميات أكسيد الرصاص زيادة كبيرة. ومن مميزات هذه الإضافة زيادة سهولة تقطيع هذه المادة، حيث يصبح الزجاج أقل هشاشة لذا يصبح أقل تعرضا للشرخ عند تكسيره.

وقد أنتج الأزمالتي smalti في أشكال عديدة وألوان مختلفة تباينت في درجة بريقها وإعتامها مما أتاح للفنان تقديم تنويعات بصرية إضفاء جماليات خاصة بأعماله الجدارية.

- **الأزمالتي الخيطي Smalti Filati**[1]

هو خيوط أو قضبان زجاجية من الأزمالتي smalti تستخدم فقط تقريبا في عمل منمنمات أو أشكال مصغرة في الموزاييك، وتم استخدامها لأول مرة في القرن الثامن عشر على يد أستوديو الموزاييك في الفاتيكان، كي تلائم أذواق ذلك الوقت عندما تم إنتاج موزاييك يقل اللوحات الزيتية المرسومة.

---

(1) Abid: p. 34.

• الأزمالتي الذهبي (الزجاج ذي البريق المعدني) [١] gold smalti (metal leaf glass)

يستخدم الذهب في عمل الموزاييك منذ القرن الرابع، والذهب مادة البذخ والإسراف، ووصل استخدامه إلى ذروته في العصر البيزنطي المتأخر، عندما تم فهم صفاته من الناحية العملية ومن الناحية الروحانية.

وكانت تيسيرا الذهب gold tesserae تتكون من أساس مدعم من الزجاج. وفي هذه الأيام تبدو شفافة وملونة بألوان صفراء أو خضراء أو أزرق بحري (أكواما رين) يتراوح سمكها من حوالي ٣: ٧ مم ويكون الأساس أحيانا محبب لإعطاء لمسة نهائية مموجة، وإن كان السطح يبدو عادة ناعما. ويتكون أيضا من طبقة حامية علوية من زجاج رقيق وهي عادة صافية، ولكن يمكن تلوينها لإنتاج قطع ذهبية ملونة، ويتراوح اللون من الذهبي الداكن جدا إلى الأبيض، وقد يشمل الأزرق والأخضر والبنك، ولإنتاج قطع زجاجية لها بريق معدني توضع بين هاتين الطبقتين (الأساس والسطح العلوي- توضع الأوراق المعدنية الذهبية عيار ٢٤ قيراط أو فضة أو نحاس أو سبيكة من الذهب مع معادن أخرى.

• الزجاج المزجج: Vitreous Glass[٢]

هذا هو أكثر زجاج الموزاييك توافرا واستخداما، ويتميز بأنه رخيص بدرجة كبيرة عن الأزمالتي. وهو زجاج الموزاييك القياسي الذي يستخدم صناعيا ويتم شراؤه باللوح بمساحة ٣٠×٣٠سم. ولأنه زجاج صناعي فإنه منتظم في الشكل ٢×٢سم وحافته العلوية ناعمة وجوانبه مائلة قليلا، وحافته السفلية خشنة عادة ويستخدم الجانب الناعم من السطح المتساوي تماما، والسطح الخشن منه يمكن استخدامه عند الرغبة في إنتاج سطح له تأثير ملمسي مذبذب للضوء.

ومن بين العدد الكبير من الألوان واللمسات النهائية التي تميز الزجاج المزجج هي الألوان الأولية المتألقة والألوان المعتمة اللبنية أو التي لها مظهر نحاسي.

وقد أتاح استخدام "الأزمالتى" بمختلف أشكاله وأبعاده، إمكانيات ضوئية متلألئة أثرت المجال البصري الملمسي للسطح وتوافقت تعبيريا مع تعدد الأساليب الفنية للمصورين الجداريين، وإبداع في التعبير الضمني عن الضوء وإعطاءه بريق خاص أبرز المعنى وأكد المضمون وأضفى بهاء لوني على المظهر المرئي للعمل.

---

([1]),(2) <u>Abid</u>: p. 35.

(وقد شهدت ايطاليا حركة إحياء واسعة لفن الموزاييك مثلت ظاهرة دولية من خلال الاتفاقيات الدولية بتمويل من نادى الروتاري الإيطالي والغرفة التجارية والمتحف القومي في رافينا Ravena والجمعية الأهلية للسياحة والاتحاد العالمي للموزاييك المعاصر، ودور الثقافة في دعم ومساندة لغة الفن المعاصر، ففي الوقت الحالي يميل الفنان الحديث للتمرد على التعليم الفني الأكاديمي، على الرغم من أن الميل الحالي العام إلى العودة والرجوع إلى الأكاديمية والإعلان عن أهمية الدراسة الأكاديمية، وهذه الظاهرة تمثل جانبا من المسيرة النامية على ساحة النهضة الثقافية، حيث يمثل الموزاييك الثقافة الفنية الإيطالية الوحيدة التي نشأت حولها نظرية حقيقية للون أن التلون، ثم إن قدرتها على السماح للفنانين ببناء العلاقات بين الألوان في سبيل التوصل إلى وضع نظرية للألوان قد تصبح بمثابة النظرية العصرية التي تفوق جميع نظريات اللون) (١).

فضمت مدينة رافينا Ravena العديد من التجارب الإبداعية المعاصرة للفنانين التي تباينت في أساليبها الأدائية، فقدمت نماذج متعددة لاستخدام الموزاييك وإلحاقه بالمسطحات المعمارية. ومن مدينة "رافينا" بإيطاليا نعرض تجربة احتوت أعمالا متباينة الأداء والأسلوب التعبيري لكل فنان طوع فيها الخامة بصلابتها إلى إخراج ما في المادة من بهاء، فاستحالت على يد الفنان إلى صورا وألوانا وأشكالا وأضواء وظلال، امتزجت في لغة حوارية معبرة مع السطح، باتجاهاتها الخطية المتدفقة والتي استوحت تكويناتها من أشعار الفنان الإيطالي " دانتي "، حيث شكلت القصيدة جانب كبير الأهمية في استلهام تلك الأعمال والتعبير عنها(٢).

فيقول ستيفانو بوتارى Stefano Bottari (يثير اسم مدينة رافينا شعاع من الخيال والفكرة ولاسيما عند رؤية الفسيفساء الذي يزين كنائسها وأعمدتها.. وهو عالم مكون من ضوء ولون، عالم غير خفاق فهو مغلق يحيط به دائرة رائعة من السحر والشعوذة، ولكنه أيضاً صورة واضحة تحمل في طياتها شحنة من الآلام والأوجاع الناجمة عن العالم الخارجي)(٣).

وفى مناسبة الاحتفال بالذكرى السابعة بعد المائة ولرغبة من المدينة أن توفي حق هذا الشاعر العظيم، قامت لجنة بترشيح مجموعة من الفنانين لترجمة الصورة التي صاغها "دانتي " في أشعاره عن (الضوء الذي لا يعرف الغروب) التي تشير إلى مدينة رافينا، من خلال أعمالهم التي يتم تنفيذها بالموزاييك، حيث يتم

---

(١) خالد محمد سامي: دراسة مقارنة بين مفهوم التصوير الجداري الحديث في أمريكا وأوربا ، ص ١٩٧.

(2),(3) Longo Editor Ravenna: Iorna la Poesia vella cittadei Mosaic, (Mosaicia osoggetto dantesco), Alongo Editore snc Via Paolo Costa, 1995, p. 9

تحديد مجموعة من الأغاني من شعر "الكوميديا الآلهية لدانتي" أو عدد من القصائد التي تعد رداً مثالياً عل الدعاء الإلهي.

فخرجت أعمالاً إبداعية اختلفت في التعبير عن هذا "الضوء" بأسلوب يدرك معه الفرد بسهولة كيف أنه بين الخيال والتقنية هناك تطابق دقيق وتوازن مضيء وأنه ليس مجرد دعم لمادة الشاعر دانتي. فالفنان فقط هو الذي يشعر بهذه التقنية، تقنية "الموزاييك" ويجعل منها لغة، لغة تحول التقنية وتخلق منها المظهر الخاص بالموزاييك.

وسنستعرض بعضاً من هذه الأعمال لاكتشاف القوة التعبيرية والضوئية للأزمالتي في ترجمة أفكار وانفعالات الفنان بموضوعاته وأسلوبه في التعبير بالمادة عنها.

- راؤول فيستولى **Raul Vistoli**: شكل (١٢٧)

"بفضل الالتحاق بمدرسة فوسينانو Fusigneno للتصميم خلال عشرين عاماً تحت قيادة جوليو افيندتى Giulio Avvenduti ظهرت فكرة تسليط الضوء على مواهب كل من النحاتين والرسامين. وفى نهاية عام ١٩٣٦ فإنه بجانب دراسته وعمله في اميليا رومانيا Emilia Romagna شارك أيضاً في الوظائف النقابية بالمنطقة. وبعد انتهاء الحرب العالمية الثانية في عام ١٩٤٨ بدأ الفنان راؤول فيستولى Raul Vistoli في عرض أعماله الفنية بلا انقطاع في مختلف مدن إيطاليا، كما شارك في طبعات الدورة الرباعية التي أقيمت في روما خلال الأعوام ١٩٥١ ــ ١٩٥٥ ــ ١٩٦٠ ــ ١٩٧٢م وقد شارك أيضاً في صحيفة بينالي فينسيا ١٩٦٥ وشارك بالفعل بنماذج عالمية متعددة عن الفن المقدس)[1].

وسواء كانت إبداعاته في النقش أو الرسم فإنه كان يهتم تماماً بدراسة الموديل البشرى أو بدرجة توضيح، وقد اهتم بفحص النموذج (الموديل) عبر مراحل بداية من العصور الجيولوجية السحيقة حتى فترة التركيب الهندسي Goemetrizzante الذي استمر طيلة ٧٠ عاماً.

(وقد صاغ راؤول إحدى قصائد دانتي في عمل من الموازييك قام بتنفيذه جوزيف ساليتى Giuseppe Salietti تقول القصيدة:

(كم تخرج أسراب الحمام بالأجنحة الخفاقة لتستقر على الأعشاش الجميلة، وتحلق في الهواء كما تشاء، وهكذا تخرج في مجموعات متجهة إلى مكان الإله، أما نحن فإننا نحلق في محيط خبيث، تكون فيه صرخة الود أكثر قوة)[2].

ونرى الفنان في هذا العمل يؤكد المضمون الشعري الذي تحمله القصيدة من معاني من خلال اتجاه الخطوط المتدافعة لقطع الأزمالتي الشريطية التي تحمل ضوءً ضمنياً متدفق في قوة للأشكال المحلقة المتجهة في اندفاع إلى الأمام (إلى

---

([1]) Abid: p. 23.
([2]) Abid: p. 24.

الإله)، بينما تقابلها من الاتجاه المعاكس تقاذف خطى ولوني مختلف للقطع، يعكس المعنى الشعري المقصود (المحيط الخبيث).

والأشكال مرسومة بشكل تعبيري يحمل بعض التحوير في النسب، فالجسم يبدو ككتلة متضائلة في اتجاه الاندفاع، والذي نستشعره في قوة تقاذف خطوط الشعر إلى الخلف، مما يعكس هول اندفاع الأشكال حتى أن شكل أعضاء الجسم قد طمست ولا نستطيع تمييزها من سرعة هذا الاندفاع.

ومن اللافت للنظر في هذه اللوحة ترجمة للموزاييك كخامة صلدة وتطويعها لإعطاء الإحساس الانفعالي المشابه لاستخدام ضربات الفرشاة في التعبير عن الحالة الانفعالية للفنان بالموضوع، وهو أسلوب على قدر من الصعوبة في إجراءه والحس العالي بالخامة لتطويعها والاحتفاظ بنفس الحالة الانفعالية طوال فترة التنفيذ، والذي أكده جوزيف ساليتىGiuseppe Salietti من خلال التباينات اللونية والملمسية للقطع واتجاهات ترتيبها في ترجمة للمضمون الفكري والروحي المرتبط بالقصيدة.

- **دومينيكو كانتاتور Domenico Cantatore:** شكل (١٢٨)

كان دومينيكو شاعر عصامي انتقل إلى ميلانو في عام ١٩٢٩، وكان مفتوناً برسم كارا Carrae وموراندى Morandi ، كما أنه أبدى تفوقاً ملحوظاً في تصوير الشخصيات والمناظر الطبيعية في بعض الفترات الاجتماعية.

وفى عام ١٩٣٢ رجع إلى باريس حيث درس فن الرسم والتصوير الفرنسي بداية من أنواع الرسم التأثيرى حتى فن بيكاسو وسيزان، وبعد مرور عام عاد مرة أخرى إلى ميلانو ليبدأ في عرض نماذجه الفنية، فاتسعت إسهاماته في المجال الفني واشترك في بينالي فينسيا عام (١٩٤٢، ١٩٥٢، ١٩٥٦)، كما شارك بنماذج فنية متعددة ونال العديد من الجوائز بفضل مشاركته العديدة المحلية والدولية.

كما قام في عام ١٩٥٦ برحلة إلى أسبانيا دفعته إلى استخدام أسلوب الكرومايتسمو Cromatismo، وهى طريقة خاصة في فن الرسم الذي يتسم ببريق الألوان، والتي دفعته في جانب آخر إلى استخدام طريقة وجدانية وعاطفية محددة من الناحية التعبيرية. وقد أثمرت كل تلك التجارب إلى تفوقه في فن الرسم والتخصص فى الرسم بالألوان المائية على الجدران والرسم على الزجاج والموزاييك.

وكان من الفنانين المميزين الذين عبروا بقوة أدائية وتعبيرية عن أشعار" دانتى" وترجمتها إلى أعمال منفذة بالموزاييك. فتقول القصيدة:

هؤلاء الناس لا يلوحون فقط بأيديهم ولكنهم يلوحون أيضاً برؤوسهم وصدورهم وأقدامهم، وينفجرون من الغضب والحنق والغيظ، ويقول المعلم الحكيم: أى بنى هكذا كانت حالة من تغلب على غضبه (الكوميديا الإلهية، الفصل ٧ – الأبيات ١١٢-١١٦)[1].

---

([1])Longo Editor Ravenna: Iorna la Poesia vella cittadei Mosaic, (Mosaicia osoggetto dantesco),: p. 27

وقد ترجم الفنان في تصميمه هذا المقطع من أشعار دانتى بأسلوب مبدع يحمل أسلوباً مميزاً في التعبير عن حالة انفعالية مازج فيها بين التعبيرية والتكعيبية فى تحليل الأشكال وتراكيبها على السطح، فالتكوين متكدس لمجموعة من الأشخاص العراة فى حركات تعبيرية تعكس البكاء والغضب والانتحاب، تتراكب فيه الأسطح والعضلات والأعضاء. وتعبر الوجوه عن الانفعالات والآلام. ويأتي "الضوء" كبقع لومضات ضوئية قوية امتزج فيها براقية اللونين الأبيض والأصفر لإبراز هذه الكتل في تضاد لونى مع الظلال التي يحدها خط أسود قوى يحدد الأشكال في قوة تعبيرية.

وبالرغم من استخدام الفنان للونين الأزرق والأخضر في مناطق الظلال التي تجسم تفصيلات الأجسام، وبالرغم من أنهما ألوان باردة نوعاً توحي بالهدوء والسكينة، إلا أننا لا نستشعر هذا الهدوء يتجاور كلا اللونين مع اللون الأوكر للذهبي والمناطق المضيئة باللون الأبيض والأصفر المتراصة بشكل محدد لاتجاهات الكتل وحركتها فدى ترجمة ضمنية للضوء الواقع على الأشكال، يؤكد هذا التعبير الصارخ للآلام والانفعال وجود اللون الأحمر في خلفية الأشخاص كرمز للألم والعذاب والغضب، والذي يضفى نوعاً من الحرارة اللونية التي تؤكد الشعور الانفعال.وهذا العمل من تنفيذ ريناتو سينوريني Renato Signorini.

- **بريمو كوستا Primo Costa:** شكل (١٢٩).

(بعد أن صار بريمو كوستا Primo Costa تلميذا عند الفنان عند لويجى فارولى luigi varoli فإنه التحق بالمدرسة الفنية في رافينا وفيها تعلم تصميم التصوير منذ عام ١٩٦٦ حتى عام ١٩٨١. وفى البداية كانت الموضوعات التي يفضلها هي دراسة الصور وأواني الزهور وفى منتصف عام ١٩٦٠ تعرف على ماتيا مورينى Mattia Moreni الذي ساعد على التأثير بشكل غير رسمي في أعمال كوستا.

وفى عام ١٩٧٠ قبل أن يتخلى نهائيا عن الفن والتصوير لكى يكرس حياته للعبادة البوذية، فإن فنه في هذه الفترة حدث له تجديد بفضل مجموعة من فناني البوب الأمريكيين'ويفضل الدراسة العميقة لأعمال الفنان كاسبر دافيد فريدريك Caspar David Friedreichوالقصيدة التي ترجمها تقول:

ويتم ملاحظته رويدا رويدا – يتحرك وينزل ولكنى لا أدركه، إلا إذا صار أمام وجهي [1].

والعمل في تجريده الذي يعتمد على تقاطع المساحات الهندسية التي تحول فيها الضوء إلى ومضة ذهبية براقة تعكسها قطع الازمالتى المذهبة – التي تبرز دور الخام التوظيفية – في ترجمة أفكار الفنان وإحساسه بالقصيدة، وكأن هذا الشيء المحلق في حاله هبوطه تتقدمه تلك البقعة المضيئة معلنة عن هبوطه ووجوده قبل

---

([1]) Abid: p. 43.

إن ندرك ماهيته ، أو نراه حاملا على جناحيه انعكاسات اقل في قوتها الضوئية وكأنها تستمد نورها من الجسم السابق عليها.

- **اليجى ساسو Aligi Sassu** : شكل (١٣٠)

عندما كان في ريعان شبابه صار عضوا في الحركة المستقبلية ولكنه انفصل عنها من أجل الانضمام إلى الجماعة الملتفة حول جاليرى برسيكو ميلانو Galleria del Milione di Persico حيث ظهرت شخصية الأولى في هذه الأعوام التي كانت فيها رسومه سريعة وغنية بالانفعال التعبيري.

وقد قضى فترة طوية فى باريجي Parigi من عام ١٩٣٠ إلى عام ١٩٣٥، ثم عاد إلى ميلانو بعد أن درس الرسم الفرنسي وأعمال فان جوخ وقام وهو فى ميلانو بالتعبير عن كرهه للفاشية بوعي تام في أعماله، ولكنه تعرض للاعتقال والسجن لمدة عام. وفى عام ١٩٣٨ انضم إلى حركة الوضع الراهن مع مانزو Manzu وبيروللى Birolli. وقد شارك في العديد من السابقات الفنية. ونال جوائز مثل جائزة برجامو Bergamo عام ١٩٤٠ وعام ١٩٤١ ومعرض فينسيا الذى يقام كل عامين (عام ١٩٢٨ وعام ١٩٤٨ وعام ١٩٥٢ وعام ١٩٥٤) وكوادرينال روما عام ١٩٥٢ وعام ١٩٥٦ (الذي يقام كل ٤ سنوات)، وكانت أعمالة تتضمن لغة فنية خاصة ولذلك عرضت داخل ايطاليا وخارجها، وعندما بلغ ٤٧ عاما كان من بين محرري صحيفة البيان القضائي ، كما اشتغل رسام للمشاهد المسرحية في مسرح سكالا ميلانو Scala di Milano ومسرح ماسيمو Teatro Massimo في باليرمو، وعلاوة على ذلك فقد قام بتجربة العمل في كثير من التخصصات الدقيقة مثل الرسم بالألوان المائية على الجدران والفسيفساء (الموزايك) والخزف (السيراميك) وأخيرا النقش أو النحت على الخشب والجدران والحجارة.

وقد عبر عن قصيدة من شعر داتي تقول: "حاكم المملكة المحرومة من الحياة والموت الذي يغطى نصف صدره بالجاكت ويخاف من العملاق وأن لم تقتنع بذلك والعمالقة لا يرتدون جاكتات ذات أذرع وترى في هذا الجزء الضخم كل جزء ملتحم مع بعضه" [1].

والتصميم يعتمد على مونوكروماتية صارخة للون الأحمر، يلعب الخط الأسود فيها دورا بنائيا هاما في التصميم, فهو المحدد لبنائية الأشكال واتجاه حركتها, في فصلة الخطى بين الدرجات اللونية وحركة الكتل والعناصر في اتجاه خطى قوى هنا وهناك.

والضوء هنا يأتي في ومضات لونية تعتمد على التدريجات والتباينات في قيمة اللون ودرجة سطوعه، تبرزها القطع المذهبة التي تجسد العناصر في وقوعها بالمناطق البارزة من الشكل, والتي يواكبها تجاور بقع مضيئة من الزجاج الأزرق

---

(1) Abid: p. 51.

البراق, الذي يحمل ضوآنية خاصة أكتسبها من وجودة في المجال اللوني المحيط به..والعمل من تنفيذ الفنان جوزيف ساليتى .Giusepep Salietti

- اورفيو تامبورى **Orfero Tamburi** : شكل (١٣١).

انتقل اورفيو إلى روما عام ١٩٢٧ للالتحاق بأكاديمية الفنون الجميلة وسرعان ما تعرف على سيبيونى Scipione ومافي Mafai ، كما تعاون مع كثير من الصحف التي تحوى الكثير من المقالات والتصميمات.

ورغم إن لوحاته كانت تتناول المناظر الطبيعية والريفية إلا أنه كان يستمع لدروس العلوم الطبيعية والموسيقى والألحان الخاصة بالمدرسة الرومانسية، وفى نفس العام قام برحلته الأولى إلى باريس التي صارت مقرة الدائم منذ عام ١٩٤٧، وفى باريس تعرف على الشاعر بليز سندرارBlaise Cendrars والرسامان فيلونVillon وفلامنك Vlaminck، بينما بدأ يظهر في رسومه تأثير واضح من الأساليب الفرنسية ومن بينما يظهر أسلوب الفنان "سيزان". ولكن مع ذلك مازال يحتفظ باتصالات حية مع ايطاليا التي ما زالت تعرض أعماله.

وقد شارك في العديد من عمليات الطباعة الخاصة بمنطقة ايطاليا حيث اشترك في بينالي فينسيا عام ذ٩٣٧ حتى عام ١٩٥٤ وكوادرينالى روما عام ١٩٣٥ حتى عام ١٩٧٢ ، كما أنه اشتغل في أعمال النقوش والنحت والتصوير وأعماله معروفة في خارج ايطاليا ، ومن الجدير بالذكر تلك المختارات الأدبية التي كرس لها جزء من وقته في عام ١٩٧٤ في قصر ديامانتى Palazzo die Diamanti في فيرارا Ferrara.

ويعرض عملة نص الشعري يقول: "اللحية الطويلة تحمل مزيج ابيض جميل وينزل منها على الصدر قائمة مزدوجة، وأشعة الضوء الأربعة تحمل وجهها المشرق الذي نراه كما لو كانت الشمس أمامنا " [1].

ونلاحظ في أداء الفنان اتجاه تأثيري واضح لاستخدام الألوان وتدفقها واتجاهاتها على السطح, والتي تشبه ضربات الفرشاة الانفعالية بالموضوع عند التأثيرين ليندمج الشكل في الخلفية في اتجاه قوى للخطوط المتداخلة والمتراكبة بين الشكل والخلفية, ليميز حدود الشكل ويبرزها المساحة اللونية البراقة للضوء في المحيط اللوني. وهو أسلوب نراه بوضوح في العمل حيث تتدافع قطع الفسيفساء البيضاء والمذهبة في الوسط اللوني المتداخل للألوان المونوكرماتية الزرقاء، فتحدد باتجاهاتها وتراصها في صفوف خطية الاتجاه الواضح لأماكن الإضاءة التي أبرزت الشكل وأكدت المعنى فى الأفق اللانهائي بالعمل,

---

([1]) Abid: p. 55.

- **اينس موريجى بيرتي Ines Morigi Berti** : شكل (١٣٢)

انتقل اينس إلى رافينا والتحق بأكاديمية الفنون الجميلة حيث تخصص في الفسيفساء (الموزاييك) تحت أرشاد زاميجا Zampiga وتابع بعد ذلك دراسات ريناتو سينوريني Renato Signorini وفيما بعد تابع دراسات البرتو ساليتى Alberto Salietti، وخلال تلك الأعوام شارك في عمل موزاييك في إحدى المعارض التي تقام كل ثلاثة أعوام (ترينالى) . وحصل على جائزة عن هذا العمل.

وفى وقت لاحق صمم بعض الأعمال الموزاييك على ورق مقوى لفونى Funi وماريو سيرونى Mario Sironi ، وفيما بعد الحرب العالمية كان من بين مؤسس جماعة مصممي الفسيفساء في أكاديمية الفنون من اجل فسيفساء تلك المدنية. وقد أشتغل في ترميم الموزاييك في رافينا وساليرنو و ارمرينا، كما قام بتصميم صور للموزاييك مقتبسة من الصور الأصلية. وفى سنوات الخمسينات وما بعدها صمم العديد من أعمال الموزايك في ايطاليا وخارجها مثل مانيلا وسان باولو في البرازيل ، وتعاون أيضا مع العديد من الفنانين منهم أفنالي Avenali وفيراتزي Ferrazzi وسيفريني Severini وساند كوست Sandquist و بالثوس Balthus. وخلال سنوات الستينات وحتى اليوم قدم العديد من الشخصيات التي عرض منها أعمال أصلية من الموزاييك مستخدما في تنفيذها تقنيات مختلفة. وتقول القصيدة :

"ولكنه يهدف إلى أجنحة الصليب تلك التي جهزتها والتي ظهرت في الضباب بصوتها السريع لقك رأيت عن طريق الصليب ضوء مقتبس من ذلك الذي اسمه " اوسيو" حيث أن السعادة من مظاهر العصر القديم" [1].

واستخدام الأزمالتى المذهب في هذا العمل أضفى عليه الطابع الايقونى لتمجيد الشخصيات المقدسة ولكن بأسلوب حديث وإشعاع ضوئي روحاني برز به شكل الصليب الذي يحمل رؤوس القديسين عن أرضية العمل ذات الخطوط المشعة حول هيكل الصليب, فلا تعرف إن كان يطلق وينشر أشعته اللونية في الفراغ المحيط, أم إن الأرضية هي التي انفجرت في تدافع خطى ليبزغ من بين ثناياها هذا الصليب.

ومن أشعار "دانتى" الملهمة, ننتقل إلى موضوعات أكثر حداثة وحرية تعبيرية ، فيها أرتبط العمل الجداري وموضوع التكوين بوظيفة المبنى المعماري ، وهى من الأهداف الهامة والجوهرية فى إقران التصوير الجداري بالعمارة في الحقبة المعاصرة.

---

(1) Abid: p. 87.

• **لينر Lenner:**

من الفنانين الإيطاليين الذين تأثروا مباشرة بحركة الفن الحديث وخاصة " التجريد " ، حيث تميز أسلوبه بمعالجات لونية في إطار الكروماتيك Chromatic ذات اللون الواحد.وكتب عنه جيد مونتانا Guide Montanaفي مقاله بمجلة كارت سيجريت Carte Segreat -عدد اكتوبر- ديسمبر عام ١٩٧٥:

(لينر lenner يذكرنا بفنان يتجه عقله نحو الحداثة والقوة الجمالية للفنانين المعاصرين, والذي افتتنت عيناه بسحر الفن الاجتماعي والشعبي، ولكن بصورة عقلانية بطرحة لصور وأفكار تاريخية لفن عرقي لحضارات انقرضت منذ زمن طويل [1].

ويعتمد أسلوب "الينر" على استخدام الخط المنحنى الذي يتحول دورة ويتغير في تبادل تناغمي مع الخط المستقيم، وفى نفس الوقت يحافظ دائما على اللون، أحيانا بأسلوب مسطح مستوى وأحيانا أخرى في تنويعات لونية متدرجة وذات قيمة ثمينة .

ومن مقالة كلوتيد باترنسو ستروclotide paternsostro في مجلة لوسيرفاتو رومانو Losservatore Romono

(إن الأسلوب المتميز في أعمال لينر lennerهو تحقيق الفراغات من خلال تقطيع الأشكال. وفى حلوله للمسطح نجد المتعة الحميمة للحقيقة الجمالية والتي تسمح في نفس الوقت بحالة من الفانتازيا التي تحرر العقول، وبذات الوقت تتحقق في العناصر الشكلية الرضا الشخصي الذي يشعر به المؤلف عن نفسه التي تشعر بسعادة غامرة على المستوى الإبداعي والوجودي [2].

والنتيجة النهائية فن مدهش يثير العقل والبصر بفضل وضوح المتضادات في رؤية متجانسة، والتأثير الفوري للون الذي يطغى على الأسلوب التجريدي الخطى وتفتيت العناصر والأشكال، مثلما نراه في تصميمه لمسطح ردهة مدخل مقر شركة اتصالات في فيا فلامينا via Flaminia ، بروما ، إيطاليا ١٩٩٥-١٩٩٦. حيث تحول المسطح الجدار إلى وحدة الكترونية على طول المساحة في تأثيرات ضوئية براقة لاستخدام قطع الموزاييك المتلألئة تحت وقع انعكاس الضوء على سطحها في تبادل إيقاعي خطى متناغم مع باقي قطع الموزايك المكونة للعمل.شكل (١٣٣)

ولأن العمل منفذ في داخل المبنى المعماري، فالإضاءة الصناعية لها إسهام كبير في إضفاء المظهر التأثيرى على هيئه العمل, فتستخدم الإضاءة الفيضية عن طريق السقف، حيث يمتلأ المكان بالضوء ولا يكون مرتكزا في بقع بعينها، مما اكسب العمل رؤية متكاملة للمسطح دون تأثير الضوء الصناعي السلبي أو المشوه

---

(1) http://digi/ander.libero.it/ lenner/ 1m.htm.
(2) Abid:

للعمل، وفي رأى انه من العوامل الهامة التي أبرزت تألقات المسطح اللونية والضوئية التي أراد أن يبلغها الفنان.

- **لوتشيو آورسونى lucio Drsoni :**

ولد ١٩٣٩ بفينيسيا ودرس فيها الفن وقدم أعمالة في معارض عديدة ثم ركز بشده على الموزاييك لصالح مصنع أسره انجيلو أورسونى Angelo orsoni وظل لأكثر من ثلاثين عام يقدم أعمالة الإبداعية ويهتم بشده بتوريد الفن وعرضه، وكان ينتج قطع الموزاييك بهذا المصنع الذى يعد من المصانع القليلة التى تنتج قطع الأسمالتى Smalti في العالم.

وقد تجاوز فنه التقاليد الشكلية بأشكاله الهندسية الدقيقة والمنظمة التي تعتمد على أحادية اللون، التي تعتمد على دراساته المونوكروماتية Monochromatic والتي تشبه في تركيباتها رقائق الميكرو داخل الكمبيوتر، والتي ينطلق ضوءها الضمني كنتيجة للتدرج اللوني الأحادي للقطع الزجاجية الملونة البراقة المشبعة بظلالها البارعة،التي تعكس أساليب وأغراض الفن الكلاسيكي ،،وانعكاس الضوء على أسطح القطع الزجاجية البراقة للاسمالتي .

حيث دمج الفنان التيسيرا السوداء مع صبغة خاصة بالذهب، والذهب المزرق والذهب الرمادي و والذهب البنفسج والذهب الأبيض في شكل مربعات الشطرنج لخلق مجالات ذات ألوان متدرجة مموجة ترتد بصريا في مستوى الصورة منها تأثيرات بصرية تسبب أحساسا بالتنويم المغناطيسي، تشبه في نسيجها أعمال الفن البصري Op-Art التي قدمها الفنان فيكتور فساريللي .

وعدد من هذه الصور لقطعة واحدة كبيرة مساحتها ( ٦و١× ٤و٢) وهي مركبة في أجزاء، واسم هذه القطعة plazzo Ferro Fini. والتي تثير أحساس قوي بالعمق الفراغي كنتيجة حتمية للاعتماد على تدرج الوحدات اللوني في إيقاع متناقض وبأداء دقيق للغاية.

ويلاحظ انه تعمد كسر الإيقاعات المنتظمة التبادل اللوني الإيقاعي على المسطح، و اورسونى الذي شعر بالقلق من انهيار فن الموزاييك يرى الآن ظهور عبث أو ميلاد جديد للموزاييك كفن جميل حدث أخيرا ويشكر هؤلاء الفنانين الذي بدءوا إيجاد هذا الفن مره أخرى, والذين بدءوا يفكرون في الموزاييك ويواصلون العمل فيه. شكل (١٣٤)(١٣٥)(١٣٦)

- **موزاييك قوالب خزف السيراميك Ceramic mosaic tiles :**

يستخدم الفخار في الموازييك منذ العصور القديمة في شكل قوالب تيراكوتا terra cotta مصقولة أو مجلزة. والتي أتاحت الحصول على قطع من التيسيرا الفخارية المجلزة أو بدون تجليز، والذي من شأنه أن يحقق آثار متباينة للسطح تعتمد على التنوع في أسلوب امتصاص وانعكاس الضوء على تلك الأسطح.

ففي القوالب الخالية من التجليز نرى ألوان فخارية طبيعية متجانسة في كل أجزائها يمكن استخدامها عند الرغبة في الحصول على مظاهر تشبه الآثار اليونانية والرومانية عندما يكون من الصعب الحصول على الرخام الطبيعي، بينما في القوالب المجلزة نرى سطحا عاكسا للضوء في براقية خاصة وبسعر رخيص عن الازمالتى الزجاجي، حيث في تلك القوالب يكون التجليز سطحيا.

ومن ناحية التطور التاريخي للتصوير ألجداري فإن قطع البلاط (السيراميك) أثبتت تكامل سهل مع العمارة وارتباط عضوي له مادية ملموسة, سمحت باستكشاف اللون والتركيب. والذي ساعد في اتجاه آخر نحو إذابة الفواصل بين العمل ألجداري النحت في إخراج أعمال جداريه مجسمة (ثلاثية الأبعاد) تعتمد على الهيكل النحتي - الشكل المنحوت الملون - الذي ساهم السيراميك الملون بالتركيب والوظيفة والرواية والأسلوب فى توضيح المعنى في العمل ومحاولة الفنانين المعاصرين تطوير الإحساس التصويري في معالجة ثرية ومتباينة للسطح، الذي يدفع المرء إلى محاولة تفسير واستكشاف المساحة الوسط بين التصوير والنحت التي يحتلها البلاط.

والمعماري المصور انطونيو جاودي Antonio Gaudi خلف العديد من تركيباته الرائعة بقطع من الخزف المصقول, ليخطو به مراحل متقدمة جعلته من رواد الفن المعاصر في مجال الجداريات إذ وضع جاودي الساحة جاهزة لإجراء تجارب على التكنيك والتجديد في الخامات حتى اليوم, لنجد فنانين معاصرين تجاوزوا- أسلوب حركة الارت نوفو art Nauveau (التي ظهرت في مطلع القرن العشرين بعاطفة قوية نحو النقوش الزخرفية والأشكال المتدفقة المقترنة بالعمارة والفنون في أنحاء أوربا)[1]، لنرى أعمالا أحتلت ميادين وأماكن عامة تآلف فيها الشكل النحتي مع قطع السيراميك الملون في تقديم أعمال أحيت الجانب الجمالي في البيئة الحضرية على غرار تجربة جاودي في منتزة جويل بأسبانيا. شكل (١٣٧أ، ب، ج )، (١٣٨)

وإن كان هؤلاء الفنانين المعاصرين لأشكالهم أسلوب خاص في تباين أسطحها وضخامة أحجامها، فمنهم من يمثلون أحدث تفكير في موازييك الخزف التي يمتزج فيها الشكل النحتي بكتلته البنائية في الحيز الفراغي وما يحدثه الضوء من تأثيرات بصرية متباينة الأبعاد إثر اصطدامه بالأسطح الملونة المصقولة للبلاطات الخزفية الملونة البراقة، مثل العمل الذي قدمته الفنانة الفرنسية نيكي دي سانت فال Niki de Saint Phalle عندما غطت البناء النحتي الذي قدمه النحات جين تنجولي Jean Tinguely في حديقة تاروت Tarot Garden بتوسكانيا عام ١٩٧٨ والذي تم تصميمه على هيئة أشكالا من الآلهة القديمة، وهو عمل بنائي ضخم يرتفع في أرجاء المكان كالبرج ويحوي العديد من الغرف التي يستعملها الفنانون في بعض الأحيان[2]، والذي تم تغطيته ببلاطات السيراميك الملونة

---

([1]) Elanine in good win: classic mosaic, Designs and prozeiles, p.36
([2])Tessa Hunkin : Modern Mosaic, Inspiron from the20century,p. 36.

والمذهبة والمرايات والزجاج البراق ، ومثل جاودي فأن أعمال هذه الفنانة تفوقت في الشكل ومهدت السبيل للمغامرة والاختراق . شكل (١٣٩)، (١٤٠)

وقد أتاح مجال التصوير بالموزاييك الخزفي والسيراميك وجود أشكال منوعة ذات زخارف وألوان أكسبت السطح تأثيرات جمالية متباينة لوقع تذبذب الضوء عليها، من أبرز تلك المواد:

- **البلاط المنزلى house hold tiles :**

حيث يمكن استخدام قوالب البلاط الجديدة والمستعمل بعد إزالة سطحه المغطى بالحصى, واعتبارها مصدر مفيد كخامة للموزايك ،والبلاط المجلز يعد مادة رائعة وملونة حيث يوظفه المصور بشكل يضفى تباينات ملمسية ولونية وأبعادا خاصة بالسطح كنتيجة لتداخل القطع الكبيرة منه مع القطع الأصغر، مما يضيف إثارة وتشويق عندما تغطى مساحات واسعة به في عمل تكسيات الجدران ذات المساحات الكبيرة، وهو من الخامات المحبب استخدامها في تكسيه محطات مترو الأنفاق والواجهات المعمارية . شكل (١٤١)، (١٤٢)

- **الصيني china :**

أما الخامة الأخرى الأكثر ثراء في مجال الإبداع الحر المعاصر هو الصيني والأواني الفخارية فهو من أكثر المواد إثارة في عمل الموزايك، ويوجد منها إنتاج ضخم جديد ومستعمل ومكسور. وطبيعة الأواني الصينية تشبه طبيعة الأزمالتى في إعطاء تأثيرات متذبذبة متغيرة للضوء, سواء من خلال المساحات المنحنية المجلزة التي تعطى سطح عاكس دوار نتيجة أنعاكس الضوء المتغير الأبعاد عليها, أو تلك الأواني ذات الحواف الفنية المزخرفة, وكذا مقابض الكؤوس والفناجيل والأغطية، فكلها تعطى سطح ملئ بالحيوية والإثارة، وتحقق تنوع في ثرائها الملمس ودهشة في تعبيرها التركيبي وهارمونيتها وتجانسها.

والإبداع في اختيار هذه المادة لإلحاقها بالمسطحات الجدارية المعاصرة هو مقدرة الفنان على إكتشاف مدى ثراءها وغناها وقوتها التعبيرية, فيبدأ عملة باختيار قطعة سيراميك مزخرفة أو مقبض مكسور, وينمو الموزاييك ويتطور بقوانين التركيب الخاصة به وبالملمس الذي يبدو عليه، ولكنه يرتبط بتلك القطعة التي بدأ بها عمله. ويمكن جعلها حيوية من خلال ترتيب وضع القطع جنبا إلى جنب، مكونه بشكل تلقائي تركيبي لبناء تكويني من الخطوط والزخارف في شكل حي نابض تتكامل تأثيراته البصرية والملمسية تحت وقع الضوء عليه.

وقد ساهم في ذلك حرية التعبير التي لحقت بالحركة الفنية والجنوح نحو التجريد فاعتمدت الصياغة الشكلية للأعمال على المساحات اللونية والتوافيق التركيبية للمساحات إنشائها في منظومات مجردة لعلاقات حسية تخاطب الجانب الروحاني من المتلقي أكثر من الجانب العقلي فيه، ليستشعر وجدانيا بالمسطحات وما تحمله من معاني وراء الملامس المتباينة والألوان والأشكال المتراكبة، ويحسب

للفنان انطونيو جاودي Antonio Gaudi الريادة وفتح المجال أمام العديد من المصورين الجداريين في الحقبة المعاصرة بشكل خاص - حرية التعبير المجردة والإبداع على المسطحات المعمارية المخ

• **أنطونيو جاودي Antonio Gaudi : ١٨٥٢ – ١٩٢٦**

هؤلاء الذين يكتبون عن الفن التجريدي ولا يرون أي ضرورة لاستكمال العاطفة بذلك الصدق أو الحقيقة، والتي كان جاودي يقدر ضرورتها المطلقة، حاول هؤلاء تقوية جدالهم بجعله المبشر بالفن التجريدي. بالرغم من أن جاودي لم يكن يقصد ذلك فقد كان يهتم بالواقع المادي الملموس ويتهرب من التجريد.(١)

وإذا كان قد استخدم أسلوب أطلق عليه فيما بعد أسلوب تجريدي فأن ذلك بفضل جودة ألوانه الزخرفية وقوتها، والتي كانت تكملة أضفت الحياة على أعماله المعمارية وفي نفس الوقت استخدم الطرق التي تكسر التقاليد، تقاليد النبلاء المفترضة الخاصة بالخامات والطرق السابقة. وكان يرغب في إعطاء الأشياء تعبير زخرفي لم يستخدم من قبل, وحقق بها تأثيرات " كولاج " ذات أحاسيس بوليكروماتية وتشكيلية رائعة، لكنه لم يكن يفكر في ابتكار يهز العالم.(٢)

وهؤلاء الذين يحاولون أن يظهروا من خلال التحليل النفسي الدقيق أن هذه البوليكروماتية التي ابتكرها جاودي ووجهها واشتغل بها بيديه فإنهم يستجيبون لرغبة اللاوعي التي لم يشك فيها حتى المعماري نفسه، والتي تجعله خالق الفن التجريدي(٣).

فجاودي بدأ فعلا. طريقة فعالة لاستخدام خامات معمارية قوية وحيوية لتحقيق إمكانيات عديدة إلى درجة أن أجزاء من التكسية البوليكروماتية قد صارت روائع من الفن اللاشكلي، وجاودي كان قادرا على إظهار كيف أن اللون يكمل الجمال وروعة الشكل ويعطى حياة لا تستطيع أن تعطيها العمارة غير الملونة.

ويشعر جاودي بتقدير عالي تجاه اللون واقترانه بالعمارة، ورأيه أن العمارة كعمل فني يجب أن ينتج إحساسا بالحياة. والحياة والجمال هما مفهومان يتطلبان لونا, برغم أن معظم العمارة في زمن جاودي كانت تستغني عن اللون. إلا أن الإحساس الفني الشديد لدى الفنان جاودي جعل اللون من الضرورات المطلقة. (٤)

ومنذ بداية شبابه يذكر بوضوح أن هناك حاجة ملحة للعمارة البوليكروماتية متعددة الألوان، ولأنه كان يكرس فنه للطبيعة فأنه تعلم من الطبيعة في تعارضها

---

(1) Cesar Mortinell : Gaudi , his life, his work ,Translated by Judith Rohner, published by Golegio official de Arquitos de Cataluna ,p . 142
(2),(3) Abid : p.142

(4) Abid : p.141

وتضاداتها امتلاءها بالحيوية اللونية، واكتشاف ذلك الجمال الأعظم في المباني الأثرية التي تعرض "لون الزمن" عند مقارنتها بالمباني المكتملة مؤخرا، والتي تعرض برودة خالية من الجاذبية، وقد أظهر تقديرا للبوليكروماتية (تعدد الألوان) بتأثيرها وفاعليتها، ليس فقط لأن اليونانية والمصرية استخدموها، وإنما أيضا لأنها كانت تتميز بقيمه عظيمة في بعض الأماكن حيث جعلت مستويات الخطوط الخارجية والتركيبية تبدو أكثر نشاطا وحيوية وعطاء فكره أوضح للموضوع، وفى باكورة أعماله استخدم الأساليب التي تضمن دوام اللون لفترة طويلة وحل بشجاعة ومقدرة هذه الدقة الجمالية للتكنيك المعماري[1].

وكان يفضل في عناصر البوليكروم ذلك التلوين الطبيعي للخامات مثل الحجارة أو الطوب المحمر الذي استخدم بشكل مثالي في سرداب كنيسة جويل كولوني وفى قمم أبراج عائلة ساجردا. وكان يمزج أحيانا بين تلك الأشكال الطبيعية للخامات وبلاط السيراميك المصقول والناعم. كما في دار فيسينز Casa Vicens أو البلاط المزخرف بنقوش بارزة في الكبريشو كما في دار كوميلز El Capri Chat Comillas.

ونلاحظ تأثر جاودي بمظاهر الحضارة الأسبانية بزخارفها الإسلامية المنوعة للبلاطات الخزفية وكيف أعاد صياغتها بأسلوب ورؤية معاصرة تعتمد على التركيب والتوليف ، فكان يستخدم أحيانا بلاطات ذات صور زخرفية مختلفة ويكسرها إلى أجزاء ليشكل بها قطع الموزاييك ، فيعدلها في شكل أسطح محدبه ومقعرة وبدون أن يضيع منها الصور الأصلية المرسومة عليها، كما في الجدران الجانبية لسلالم حدائق جويل . أو ليشكل موزايك من مزيج من هذه القطع من البلاط الملون. كما نرى في المقعد المحفور في جراند بلازا grand plaza ، وفى أسطح roofs مدخل السرادقات في نفس الحديقة، وأيضا في عناصر سقف التراس بقصر جويل. هذا الموزاييك ذي الأجزاء السميكة المختلطة بطريقة عشوائية التي وضعها العمال مع بعضها تبعا لتوجيه جاودي أو مساعديه. شكل (١٤٣)

فكان هناك اندماج عضوي بين قطع السيراميك وبين العمارة, التي ربما أفضل تطبيق لها في مقاعد الدرابزين المتعرج في حديقة جويلParco Guell على جبل بلادا ببرشلونة Maunt Palada ( ١٩٠٠-١٩١٤)، شكل(١٤٤)، كما تضمنت التركيبات الصغرى في الحديقة أغطية وعوارض قباب الأعمدة الدورية في نفس الحديقة على نقوش زخرفية من تصميم المعماري المساعد جوزى م. جوجول Jose M. Jujuol والذي كان ذو موهبة رفيعة كملون ومخطط ، وعلى الأسطح كان يستخدم زجاج ملون وخامات أخرى مثل أجزاء من رقائق البورسلين وزجاجات وأدوات أخرى. كما غطى كل أنحاء الواجهة الرئيسية لبيوت باتلو Battlo بالزجاج والأقراص الخزفية وعلى السطح (roof) وضع قطع مصقولة

---

(1) ) Abid : p.141_

خاصة تعطي انعكاس معدني (ميتالك) ,metallic كما أكمل بنفسه أحد أبراج عائلة ساجرادا باستخدام موزاييك زجاجي صنع خصيصا لهذا الغرض في فينسيا.

هكذا فتحت الحساسية الدقيقة لجاودي تجاه استخدام كل الموارد بتأثيراتها الكروماتية في زخرفة حية لأسطح رفضت أن تكون مجرد أسطح مكسوة ببعض الزخارف الساكنة للنقوش الموضوعة، بل استحالت إلى زخرفة حية بفعل عمل الضوء، الذي يقدم أشعته في تغير آني للضوء الطبيعي على مدار النهار، والتي ألقت بتأثيراتها الفكرية على العديد من الفنانين المعاصرين، منهم المعماريون الذي اجتذبتهم العمارة الملونة، ومنهم المصورون الذين أبدعوا في تصوير جدارياتهم في أرجاء أوربا.

- **خوان ميرو Jeoun Miro :**

اقتحم ميروMiro الفنان الأسباني مجال التصوير الجداري المجسم بطريقة خرجت في رؤية جمالية مختلفة عما عرف من قبل ومغايرة للقيم الجمالية التقليدية، مستخدما مترادفات جديدة في إبداعات تعبر عن مبدع ذو حس لامع يعرف كيف يحلم بتآلف مضمونها من أشكال يوحي بها الخيال أو العقل الباطن إلى درجة عجيبة كشخصية فنية.

وقد أراد ميروMiro بإتباع هذا الأسلوب ألجداري عملا يحمل روح تناقض الحياة المادية والخرسانية الصارمة باحثا عن التعبيرية والإنسانية الحالمة المفقودة في حياتنا المادية, مغيرا النظرة التقليدية للتصوير ألجداري من حيث استخدام الخامات، وأيضا التصور التعبيري المتمثل في الفكرة والتناقض والتعبيرية الحديثة للفن المعاصر.

فنرى عمل يعد من أكثر منحوتات مدينة برشلونة وضوحا ومرحا هو نحت ميرو " امرأة وطائر woman and Bird" (١٩٨٣-٨١). الذي يبدو كالبرج ويقف في أول حديقة شيدتها الحكومة الديمقراطية في تاريخ برشلونة، حديقة سكورسكادور El Pare de l' Escorxador التي تمثل انتصارا للاتصال بين السكان المحليين الذين طالبوا بالمزيد من الرقعة الخضراء وبين المسئولين عن التخطيط الذين أدركوا أهمية المشاركة المدنية في هذا الميدان المركزي وبين النحات الذي يحدد نحته البهيج والعميق مقترنا بأسلوب الفنان الذي يقدم نموذجا للفن الشعبي.[1]

هذا البرج الخرساني الذي يبلغ ارتفاعه ٢٢ مترا ومزخرف بأسلوب قوالب السيراميك الملونة يعد آخر أعمال ميرو الذي ذهبت مهمة تزيين الحديقة إليه وكان قد ناهز عمرة ٩٠ عاما في ذلك الوقت.

وأحتوى العمل على أهم الشخصيات المميزة عنده وهى " امرأة وطائر"، حيث تم تغطيته بقوالب الخزف وعناصر السيراميك التي تم إعدادها على يد خوان

---

(1) ( http://www.spaindev.pomona.edu/barcellona/miro.html.

جاردي ارتيجاس Artigas , وتشير إلى زخارف حديقة جويل في برشلونة لجاودي(1).

وفى الواقع اقترب الناقد الفني روبرت هيوز Robert Haghes من كتابة افتتاحية للرواية في وصفة لنحت ميرو: " البرج الذي يمثل سيدة وطائر woman and Bird هو أكثر المشاريع ضخامة وأثرية حتى الآن, وأخر عمل كبير لميرو، ويمثل قمر وجذع هائل ورأس أسطوانية لها قرون، ولكنها أيضا في شموخها كأنها عجل سقط من القمر". وهذا النحت يمثل أهم معالم برشلونة شمال ميدان أسبانيا، والذي استخدمه المجلس المحلى للسياحة كرمز ملون للمدينة (٢)

يقف نحت ميرو في الميدان المرتفع في أحد أركان الحديقة, وانعكاسه طوال اليوم يسطع في البركة المنعكسة الموجودة تحته، وتتباين في ألوانها مع المحيط البيئي الأخضر للمنتزة، حيث يمتلأ المكان بالأشجار بينما تظهر المكتبة العامة في نهاية الحديقة وكأنها تطفو فوق الماء. وتركيب النحت أتخذ شكله من نحت حصى صغير لميرو في الستينات بالتعاون مع لورنز ارتيجاس Liorens Artigas الذي حوله إلى قطعة نحتية مغطاة بقوالب السيراميك بأسلوب زخرفي. ومظهرة ألبقري يشير بدقة إلى إطاره في المدينة بالقرب من ميدان ثيران لاس ارنياس.(٣) شكل (١٤٥) (أ، ب)

وخلال الأربعينات والخمسينات زاد اهتمام ميرو بالنحت وتعاون بصفة منتظمة مع الفنان جوزيف لورنز أرتيجاس – في إعمال الخزف (السيراميك), والأعمال التي تكلف بتنفيذها في الولايات المتحدة الأمريكية جعلت من الممكن له أن ينفذ مشروعات بأشكال كبيرة. وقادته هذه المهام إلى الجداريات الخزفية التي شغلت معظم وقته بدءا من ١٩٥٨ عندما أنتج اثنين منها من أجل مبنى اليونسكو في باريس (جداريه الشمس والقمر) (٤).

حيث كلف ميرو Miro بتصميم جدارية خارج مبنى هيئة اليونسكو المبنى حديثا في باريس, وحينما بدأ يفكر في عملة كان مطالبا بعمل على نقيض العمارة الخرسانية المحيطة به, هكذا بدا يفكر ميرو في عمل يخالف الطبيعة الإنشائية الصارمة.

والجدارية من البلاطات الخزفية الملونة التي تعكس الاتجاه الفني الذي تميزت به الإعمال الفنية في السنوات الأخيرة لميرو من الاستخدام الوفير للون الأسود وبطريقة وضع الألوان بأسلوب مفكك وكثير من النقط والطرطشة التي

(1) Maria faerna (general editor): great modern masters, miro, translated from the spanich by elsa haascameo publisher harry N. Abrams, Tnc, 1995.
(2) http://www.spaindev.pomona.edu/barcelona/miro.html
(3) Shoichiro Higuchi : Barcelona:Environmental Art , Urban Design and Artwork , kashiwashobo publishing ,ltd ,1992, p.52.
(4) Maria faerna (general editor): great modern masters, miro, p.

أوجدت الخلفية فيها بنية نسجية وتجميعية للأشكال والعناصر التي كان يعبر عنها ببساطة وتلقائية في ضربات الفرشاة وتحرك اللون على السطح.

والجدارية تتكون من جزيئين: الجزء الأول يشمل موضوع (الشمس)، والجزء الثاني (القمر). والأولى الخاصة "بالشمس" تمثلت في قرص ملون بلون احمر مكثف, بينما في الثانية وضع ظلا أزرق يتماشى مع المساحة المحددة. وقد ظهرت رغبته في التركيز على كلا من الشكلين – الشمس والقمر – بواسطة الألوان الساخنة الحية القوية والصارخة بقوة تعبيرية وشاعرية أكثر وأرضية العمل تحمل ومضات الضوء في طياتها والظلال في بعض جوانبها نتيجة لطبيعة الخامة التي تحمل ملامس متغيرة، كما أن الأضواء هي من طبيعة النسيج اللوني للأرضية, حيث توحي الدرجات المحمرة بالضوء, والازرقات توحي بالظلال.

ومن خلال العمل نلاحظ أن ميرو Miro قد انتهز الفرصة للهروب من طرق التنفيذ التقليدية لأشياء مخرجا عملة في صورة غير مألوفة أستلهم الكثير من مفرداتها من الرسوم البدائية التي وجدت في كهوف التاميرا وقد استخدم بلاطات خزفية ذات أشكال غير المعددة كما استخدم الطلاءات الخزفية، وفى تعبيره عن الحركة الديناميكية على الجدران كاستخدامه للملامس الخشنة في رسم موتيفاته وعناصره, حيث تظهر رغبته في إظهار خشونة الطبيعة وطبيعة الخامة, مما يؤكد استعمال هذه القيمة التشكيلية بإيحاءات عالية التعبير(١).

تلك المفردات الخاصة لميرو جاءت بها جداريه أخرى تتشابه من حيث التكنيك لاستخدام البلاطات الخزفية المزججة نراها في جداريته بمطار برشلونة على الحائط الخارجي لمدخل المطار، والذي اكتسب تأثيراته الضوئية من خلال الوميض المتباين للقطع الخزفية الملونة وبتذبذب الضوء الطفيف عليها.(٢) شكل (١٤٦)(أ، ب، ج)

● **فرندنسيرتش فاندرتويسر Friedensreich Hundertwasser :**

يعتبر فرندنسيرتش فاندرتويسر Friedensreich Hundertwasser من المعماريين الذين تأثروا كثيرا بأعمال الفنان جاودي واستخدامه العمارة العضوية وإلحاقه قطع السيراميك المزخرفة والملونة لتكسيه المنشآت المعمارية ولكن بشكل عضوي يتحول معه البناء إلى تركيبات لونية ذات اتجاهات خطية أفقية ورأسية تتقاطع بأشكال ومساحات لونية تتشابه إلى حد كبير مع أسلوب الفنان في تصوير لوحاته المرسومة.

---

(١) خالد محمد سامي : دراسة مقارنة بين مفهوم التصوير الجداري الحديث في أمريكا وأوربا ، دكتوراة ، ص

(2) Shoichiro Higuchi : Barcelona:Environmental Art , Urban Design and Artwork , p.140

فمنذ عام ١٩٥٨ عرض فاندرتويسر أفكاره على البنايات بشكل جعله يتخيل المباني في امتزاج عضوي مع الطبيعة وعناصرها المحيطة، بشكل جعله يدين وبعنف المعمار العقلاني بخطوطه المستقيمة وأشكاله النمطية، فقدم اقتراحات جديدة وصور وأشكال حديثة لنقل أفكاره، وجاء بالمكونات الطبيعية في تحضير الأسطح والواجهات للمباني، فكان بذلك أول السباقين في المعمار التحويلي.(١)

وقد تحقق حلم فاندرتويسر في عام ١٩٨٢ عندما عهدت إليه البلدة بمساحة من الأراضي العامة في المنطقة الثالثة بزاوية لونجازوكجلجاس Lowengasse and Kegelgasse بمدينة فيينا حيث قام ببناء ٥٢ منزلا في غضون ثلاث سنوات مستخدما الأسمنت المقوى والطوب والسيراميك الملون والمذهب والزجاج العاكس والذي كان من شأنه أن أعطى مظهر خيالي لواجهة البناء جعله مزارا للسياح، غلا أنه قد لاقى بعض النقد من النقاد المعماريين بأن الزخرفة الملونة والزوايا الحادة والخطوط المنحنية أخفت إطار العمل للقباب والأبراج التي توضح جانبا تاريخيا وطنيا في المعمار التقليدي.(٢) شكل (١٤٧)

أما الأسطح الداخلية والأعمدة فقد غطت بالموزاييك الناشيء من بلاط السيراميك المحطم والذي كان علامة مميزة في أعمال فاندرتويسر ، كما كان مولعا باستخدام القطع اللامعة البراقة والمذهبة التي تعكس الضوء بشكل مبهر على مدار النهار وفي الليل تعطي تأثيرات ملمسية متباينة في تجاورها مع قطع السيراميك الأخرى الملونة ، وخاصة في استخدامه هذا الأسلوب في زخرفة القباب والأبراج والمداخن الشاهقة الارتفاع والتي تشبه المآذن ، فتبدو معها قبابه البصلية الشكل كالمصباح المتوهج المتلألأ في كبد السماء نهارا وليلا. شكل (١٤٨)(أ، ب، ج)

- **ملامس ضوئية في خامات طبيعية :**

أتاحت الطبيعة وسائط متعددة في أشكالها وأبعادها وألوانها, أتاحت للمصور الجداري المعاصر اكتشاف قوتها التعبيرية في تجانس طبيعي مع الأسطح المعمارية ودمجها فيها، كأنها وجدان واحد ينبض في طبيعية غير مصنعة، ينطلق جمالها من جمال خلق الله سبحانه وتعالى.

وهذا الاتجاه ليس وليد الفترة المعاصرة وإنما تمتد جذوره إلى العصور القديمة حيث كان الإغريق القدامى يزينون الأرصفة بمختلف أنواع الصخور وحبات الزلط، التي ما يزال بعضها موجود حتى الآن في أفنية المنازل والواجهات في جزر اجيان Aegaan Islands كما استخدم الرومان الأشكال الغير منتظمة

(1) Roulf Toman : Vienna art and architecture ,Konemamn verlagsgesellschatt mbH,1999,p.348.
(2)Abid : p.349.

للأحجار والشرائح الحديدية، وأيضا سكان شمال أفريقيا الذين أنشأوا تصميمات بسيطة وجميلة مستخدمين شرائح الصخور الموضوعة عشوائيا بقواعد إسمنتية[1].

. وقد قدمت الطبيعة للفنان العديد من الخامات التي أسهمت في ألهامه الإبداعي مستغلا تبايناتها الملمسية واللونية، ونذكر منها:

- **الموزاييك الحجري stone mosaic :**

الموزاييك الحجري الذى عرف بعد تهذيب قطعه باسم - التيسيرا Tesserae- تربطه بعالم الطبيعة و الإنسان علاقة قديمة، ولكن بالرغم من بدائية الموزاييك الحجري إلا أن تصميماته المعاصرة قدمته في صياغة متطورة ومتقدمة كشكل فني ، فالحجارة والصخور والحصى المرتبة ترتيبا دقيقا في تركيب معين ، يمكن أن تخلق مظهر يبدو ارتجاليا يتوافق والاتجاهات الفنية المعاصرة في التحرر التعبيري عن الموضوعات المختلفة.

فالتيسيرا لم تعد مربعة ومتجانسة وإنما بأشكال متعددة وأحجام متباينة وأحيانا دقيقة مثل الإجراءات الفنية في تفاصيل فسيفساء العصور الوسطى. حتى أنه تطور في الأداء التقني للفنانين إلى تطبيق تيسيرا مقطوعة باليد بصورة غير منتظمة وبأحجام مختلفة حتى تتفق مع التأثير المطلوب، وهى قاعدة كانت معروفة من قبل في العصر الذهبي للفسيفساء من القرن السادس حتى القرن الثالث عشر[2].

وإذا كانت الأساليب الفردية لاستخدام الموزايك الحجري (التيسيرا الحجرية Tessera قد تطورت كثيرا فإن العديد من فناني الموزايك الحجري يشتركون في بعض الخصائص العامة، فكلهم يأخذون المشاهد في رحلة بين القطع الحجرية الممزوجة في تراكيب رائعة مع أشكال أخرى عديدة من منحوتات بحرية وصخور بركانية وزلط........, خالقين عالم خاص يختلف فيما بينهم يحوى صخور في حالة خام توحي بيد إبداعية غير مرئية[3]. شكل (١٤٩)

- **فيليس نيتولو Felice Nittolo :**

يعمل فيليس نيتولو كفنان موزايك ونحات في أستوديو رافينا Ravenna بايطاليا ويراه الكثيرون بمثابة المصدر الكلاسيكي للموزايك التقليدي منذ القرنين الخامس والسادس مع أنه يرتكز على كسر القواعد وإرساء تقاليد جديدة.

---

(1),(2) Joann locktov and Doreen mastandrea: mosaic source book, rockport publishers, inc, 2004. p.283

(3) Joann Locktovand Leslie plummerclagett: the art of mosooic Design ,A collection of contemporary artiests, Rockport publishers,Inc, 1998 , P. 64

كان يدرس فن الموزايك منذ عام ١٩٨٢ في معهد ستاتلد للفن Stataled Arte برافينا, حيث ينقل منظوره عن الفن ويقول (اليوم يجب علينا أن نتفاعل مع التقاليد الأكاديمية الحديثة لكي نستطيع تلبية حاجات المجتمع التي تتغير بإيقاع سريع جدا, وعلينا أن نفرض تجديد جذري بالقوة في كل جانب من جوانب الفن. إن الأفكار الجديدة قليلة والمسافة فيما بينها شاسعة في عالم الفن المعاصر, والموزاييك له قيمة جمالية مبتكرة وقوية[1].

ونيتولو من الفنانين القادرين على الخروج عن التقاليد بتصميمات الموزاييك وينتج منه الذي يشبه كثيرا عصره، كتلك التفسيرات الفراغية التي تتجاوز عادة الشكل المجسم باستخدامه بطاقات ومواد بلاستيك واكريليك خفيفة الوزن لتقوية بلاط الموزاييك، كما في الشكل (١٥٠) always mosaic وهى لوحة من الزجاج والموزاييك الزجاجي (التيسيرا الزجاجية) مقسم سطحها إلى عشر أقسام متساوية في كل جزء هناك تشكيل من زجاجات المياه الغازية coca coal التي تم حرقها في أفران خاصة بحريق الزجاج، فانصهرت وتشكلت بأوضاع مختلفة وفى داخلها قطع التيسيرا الزجاجية بشكل عشوائي، أتاح لنفاذ الضوء من خلال السطح الشفاف للزجاجات وانكساره بداخلها عند اصطدامه بالقطع الزجاجية أن يخلق إيقاعات ملمسية ولونية متعددة، تتولد معها ظلال تؤكد البعد الثالث من السطح والتكوين.

وأعمال نيتولو المجسمة- ثلاثية الإبعاد- تعتمد في تجسيم أبعادها وهيئتها Formعلى تلاعب الضوء الظاهري وزوايا سقوطه ، خالقا مناطق ظلية تؤكد هذا التجسيم المتباين، نتيجة اعتماده على التباين ألملمسي والضوئي لطبيعية الخامات التي يستخدمها في تكسيه أسطح أعماله, فنرى كيف آلف بين الأسطح المزججة بقطع الفسيفساء الملونة المذهبة والفضية, والتي تعكس الضوء بنوع من البرقية في تشكيلات مجردة لعلاقات لونية متناغمة ومتداخلة مع الأسطح الأسمنتية الداكنة ذات الطبيعة الملمسية الخشنة، والتي تمتص الضوء وتعكسه بأبعاد مغايرة في عين الرائي، وكيف أن هذا التآلف بين الخواص المختلفة لطبيعية المواد أثرى الرؤية والمظهر الجمالي بفعل ما أوجده الضوء من صياغة للمسطح المصور.

أن كل قطعة من قطع التيسيرا هي فريدة في حد ذاتها ولا يمكن أن تحل قطعة فيها محل قطعة أخرى، فهي بملابسها الطبيعية تتشكل وتتلون بشكل عشوائي وفطري له بهاؤه الخاص وملمس بصري فريد لا يتكرر بين القطع، مما يتيح المجال للمصور أن يتلاعب بالعديد من الألوان والملامس في صياغته للدرجات اللونية المتباينة في العمل.

هذا الاعتماد الذي يؤمن به فيليس نيتولو جعله يتبع أسلوب خاص في وضع قطع التيسيرا، يعتمد فيه على التأثير الذي يخلقه من خلال معالجة المسافات بين القطع، حيث كان يبالغ في المسافات البينية لدرجة أنها قد توحي بوجود خيوط من

---

(2) Abid: P. 18

الخرز الموضوعة على مساحة من الرمال، وأحيانا أخرى يضعها متلاصقة معا لدرجة أنها تبدو منسوجة مثل القماش.

فقد تحولت منحوتات نيتولو إلى أهرامات ومخروطات وكرات والطوطم (التعاويذ) والأعمدة، هذه الأحجام المبتكرة تشكل بموزاييك بيزنطي مموج بخاماته وأشكاله وألونه الواضحة ويقدم وجهة نظرة الفريدة من نوعها في رؤية خاصة لمنظور هندسي وتصوير بصري للفراغ الخالي من الضوء والظل. شكل (١٥١)، (١٥٢)

والذي أكده من جانب أخر اعتماده على التباين في قيمة انعكاس الضوء وكميته كنتيجة الاختلاف والتباينات الموحية التي يحدثها عند اصطدامه بالأسطح المنوعة، فنرى هناك ومضات ضوئية بجانبها أسطح غير لامعة تبرز بهاء الأخرى.

فنرى في شكل (١٥٣) Cono Blue موزاييك زجاجي ورصاص وسيراميك تؤكد فيه اتجاهات قطع الموزاييك والسيراميك هيئة الشكل المجسم للمخروط والحركة اللونية للقطع من القطع الزرقاء الداكنة والفاتحة في حركتها إلى أعلى وامتزاجها بصريا مع القطع المعدنية للرصاص، مؤكده في إيقاعاتها الخطية لهيئة المجسم المخروط.

كما نلاحظ أسلوب آخر في قمة تباين الإضاءة المشكلة على أسطح المجسمات كنتيجة لاختلاف أسلوب الرصف (وضع قطع التسيرا) كما في الشكل (١٥٤) (sella d'Argento) والمنفذ من خامات متعددة. تتداخل فيها قطع الزجاج في ترتيب مسطح من سطح العمل مع قطع أخرى متعامدة على السطح، هذا الاختلاف في زوايا الرصف من شأنها أن تذبذب الضوء وتحدث تنوع في إسقاطاته، والذي من شأنه أن يضفي تعدد ملمسي وعمقا خاصا في تباين درجات الضوء واللون.

وأعماله على الرغم من كونها ثلاثية الأبعاد إلا أنها تفتقد إلى خلق أي ظلال، ولكن ضوآنيتها وظلالها ضمنية تخلق كنتيجة لحركة قطع التيسيرا اللامعة المعدنية أو الذهبية في تداخلها وتناغمها مع القطع الغير لامعة.

- **حصوات بحرية أو نهرية Pebbles :**

هذه الحصوات أو الزلط من السهل الحصول عليها لعمل الموزاييك وقد تكون بلون أسود أو أبيض أو متعددة الألوان. وعند جمع الحصوات نتأكد من غسلها جيدا للتخلص من الأملاح. والحصوات الناعمة والمتدرجة في اللون والشكل والحجم تساعد كثيرا عند استعمالها في عمل الموزاييك. ومن الأفضل تغطية الحصوات بعد تنظيفها بمواد لاصقة تسمح ببقاء الألوان الطبيعية عليها وتكون مواد

لاصقة قوية لا تبدو مثل المصقولة أو كالتي أستخدم عليها ورنيش, حتى تبدو بشكلها الطبيعي الخلاب[١].

ومن الاستخدامات الأكثر شيوع الخامة الزلط رصف الأرضيات خاصة بالميادين العامة والأفنية والحدائق، حيث يكسب الحيز البيئي مظهرا جماليا تتنوع فيه الأضواء المنعكسة على الأرضيات، فيمكن اعتبار الأرضيات من الأسطح التي تشيع الضوء في أرجاء المكان، حيث ينعكس الضوء في مجال أكثر انتشارا تعد معه مصدرا ضوئي في الحيز الفراغي خاصة عندما تكون الأرضيات ذات ألوان فاتحة أو بيضاء عنها إذا ما كانت الأرضية ملونة بألوان داكنة.

فنلاحظ أن اليونانيين مثلا يستقطبون أشعة الشمس لتبعث ضوءها ألفيضي في الأفنية الداخلية للمنازل باستخدام الزلط الأبيض كأرضية عامة في رصف المنازل وتكون الزخارف باللون الأسود، هذا التضاد من شأنه أن يبرز العناصر الزخرفية حتى في أدق تفاصيلها، وفي ذات الوقت تعمل الأرضية البيضاء بصفائها ونصوعها على انعكاس أكبر قدر من الأشعة الضوئية في أرجاء المكان. شكل (١٥٥)

**• جماعة ساراكاتسان Sarakatsans:**

تشتهر اليونان بأهمية الرصف بالزلط الذي ينتشر بشكل واسع بل يعد من المجالات الرئيسية لإقران فن التصوير ألجداري بالعمارة، فتنتشر الرسوم الزخرفية على الأرضيات في كثير من الأفنية الخاصة والعامة القديم منها والحديث، فتألفت جماعات فنية معاصرة اهتمت بهذا المجال، منها جماعة ساراكاتسان Sarakatsans قاموا بتنفيذ أعمال زخرفية باستخدام الزلط في الأفنية والأحواش بأسلوب يعتمد على تركيب العناصر الزخرفية المستوحاة من التراث اليوناني القديم في تركيبات أكثر حداثة[٢].

وفن الرصف بالزلط ليس فن ساذج تلقائي* رغم بساطة تصميماته التي تفرضها طبيعة الخامة وألوانها المحددة ، إلا أنها تعطي حرية في التعبير والتنشيط.

---

* الفن التلقائي هو ما لا ينتمي إلى شيء من النماذج المقبولة أو الأنماط المعروفة ، وبمعنى آخر التلقائية المنطقية ظهرت في مراحل عندما ينهار نظام ما ، وبسبب سوء الفهم عن التلقائية هو أنها تختلط بالبساطة وتختلط مع عدم التعبير الدقيق لأسلوب الجمال والتصور الغير طبيعي ، وعلى هذا لا تكون أي من هذه الخصائص بالضرورة جزء من نظام التلقائية.

(1) Elaine m.good win: classic mosaic, Designs & Projects inspired by 6000 years of mosaic art,: P.37

(2) Dimitris Philippides: Greek Design and Decoration,Three centuries of architectural style,Melissa publishing house,1999,p.106.

الاضطراري والتركيب لتلك الألوان المحدودة خاصة اللونين الأبيض والأسود ، والذي لم يمنع تلك المادة الحجرية من النطق بقطع معقدة من الزخارف التي تضفي مظهرا من العظمة والفخامة على الحيز الفراغي . شكل (١٥٦)، (١٥٧)، (١٥٨)، (١٥٩)

والهدف الأساسي وراء هذا النوع من الفن هو إقامة صلة مباشرة بأشكال الفن القديم والرموز الفريدة التي يمكن أن تكون غير واضحة اليوم، لكن العمل ككل مرجعا لكل القيم الثابتة السعادة والرضا والتذوق الرفيع، وحقا أن الرمزية التي تجعل الإيحاءات الغير صحيحة ممكنة، فتنظر العين بسعادة إلى تلك الصور بينما يظل العقل مأخوذا.

- **إبداع معاصر في تقليد قديم:**[1]

يعيش كلينشيس موستاكس Kleanthio Moustkas في ورشته بقرية جياليا Gialiaباليونان, والتي مازالت تحتفظ بالعبق التاريخي في منطقة paphos بافوس- غرب قبرص. حيث درس الفنون اليونانية القديمة وتأثر بها كثيرا فجاءت أعماله ذات الصور الأيقونية التي تحمل سمات حضارة اللغة اليونانية القديمة والملهمة من رموز الخرافات والأساطير, مترجما إياهما بالفسيفساء المنفذة من الأحجار الطبيعية والحصوات (الزلط).

إذ يرى كلنيثيس kleanthis أن المواد والخامات الأصيلة التي حبتنا بها الطبيعية الأم تحمل من السمات اللونية والتشكيلية تنوعات غير عادية بها روحها الخاصة التي وجدت على فطرتها بما تحمله من تباينات لونية وملمسه غنية جدا يستطيع أن يصيغها الفنان في لغة بصرية ذات طابع فريد، حتى أنه كان يدخل عناصر طبيعية أخرى تتوافر في البيئية المحيطة تتضمن مواد طبيعية كالأعشاب البحرية والطين المتكلس. .

ومن أعماله لوحة من الفسيفساء والزلط تصور أساطير يونانية معروضة في فندق الشاطئ المرجاني شكل (١٦٠)، (١٦١). وعندما زار الرئيس جلافكو كلاريدس Glafcos Cleridea معرض Mercouri الذي إقامة للنييثس بنقوسيا في فندق الشاطئ خارج بافوس وبعد أن حدثت ضجة إعلامية حول محتويات المعرض, فاجتذبت المعروضات الرئيس أمر باقتناء أحدها للعرض الدائم في قصر الرئاسة بنيقوسيا.

(1) http:// www_kmosaics_com_files\index.htm

• جين كوكتيو **Jean Cocteau** :

فنان فرنسي جال العديد من المجالات الفنية بحثا وراء الفن وإشباعا للرغبة والمتعة، فأشتغل بالنحت والخزفيات والجداريات والديكور المسرحي، وكان ولعة بالخامات الطبيعية محركا داخليا ووازعا نابع من حيوية تلك الخامات التي تعطى متعة بالغة, فيقول:

" أنني أحب هذا اللون للطين الناضج والذي يشبه الأجساد التي أسمرت بسبب الشمس، وأحاول أن أعطى لرسمي السحر الذي يعطيه الوشم على الجلد". وقد أثر ذلك كثيرا على ألوان كوكتيو Cocteau وأدائه الفني فكان في بعض الأحيان يستخدم الطين المبلل لكي يلون بها رسومه[1].

وفى نهاية عام ١٩٥٩ جهز كوكتيوCocteu مشروع كبير في Cap- d' Ali بالقرب من قرية فرانش Ville Franche هناك على قمم الجروف على المحيط والمطلة على البحر الأبيض المتوسط وهو إنشاء مدرسة الفنون للشباب وأنتهي من العمل خلال صيف ١٩٦٢, حيث يوجد مدرج طبيعي- نقل أليه كوكتيو المسرح في الهواء الطلق. والمسرح هنا ارض واسعة مستديرة فضل كوكتيو لرصفها استخدام خامات طبيعية ترتبط بالأرض والبحر والمناخ المحيط فأستخدم الزلط " الحصاة الملساء" التي جمعها من البحر الأبيض المتوسط، وآلف بينها وبين قطع الفسيفساء الحجرية والمذهبة.[2]

والتعبير عن الضوء والظل يعتمد على التباين الإيقاعي بين حجم القطع والتبادل الملمسي بين أرتفعاتها، مما أكسب السطح نوعا من التظليل في أجزاء والإضاءة في أجزاء أخرى ساعدت على تجسيم الأشكال وإبرازها. شكل(١٦٢أ، ب)

▪ **خامات منوعة** Pique Assiette :

بالإضافة إلى الخامات التقليدية المستخدمة في عمل الموزاييك، هناك مواد أخرى يمكن استخدامها لخواصها وقيمتها الثمينة الخاصة بها. فأي مادة تستخدم في الموزاييك يجب أن تستخدم دائما بناء على حكم معين بعد فهم نوعية وصفات كل منها، بهذه الطريقة فأن الموزاييك الناتج سيكون له قيمة ثمينة وقوة وسيصبح أكثر من مجرد سطح جميل.

ولقد عرف هذا الأسلوب للترصيع بخامات مختلفة باسم Pique Assiette[3]. الذي تطور بتطور الحضارات واختلاف الثقافات والرؤية الفنية،

---

(1) William A. Emboden: Jean Cocteau, Dessins, Peintures, sculptures, p.81
(2) Abid: P.85

فأكسب هذا الأسلوب في الفترة الحديثة والمعاصرة لفن التصوير الجداري لغة تعبيرية خاصة توافقت مع الاتجاهات الحديثة للفن، فوظفت الخامات ذات الطبيعة المختلفة في انسجام متناغم. ومن هذه المواد نجد قطع الرخام الطبيعية marble ( وهي صخور موجودة في الطبيعية لها مظهر بللوري عند تقطيعها وألوانها عادة ناعمة غير لامعة,matta ولكن يمكن صقلها لإنتاج ألوان أكثر كثافة. ويتم تقطيعها عادة بمقبض من الرخام ومطرقة لإنتاج قطع التيسيرا الرخامية Marble Tessera التي تتراوح ألوانها من الأبيض والبنك الطباشيري والوردي والأوكر إلى الأخضر والأزرق والرمادي والأسود ) [1]، ويتيح استخدام قطع الرخام بأحجامها المتباينة أحداث إيقاعات وتناغمات لونية ما بين اللامع والغير لامع، مما يخلق نوع من التنوع البصري للمظهر المرئي للسطح نتيجة التغير في الهيئة الظاهرية للضوء عند اصطدامه بها.

كما تضمنت تلك الخامات قطع المحارات وأم اللؤلؤ [٢] Shells and mother-of –pearl، والتي استخدمت في الموزاييك منذ العصر الروماني، وظهرت بصفة خاصة مع أشكال الحيوانات الأسطورية والحوريات، حيث الرابطة بينها وبين البحر قوية جدا. ويمكن استخدام المحارات كلها بدون تكسير مع ضغطها في المونة، مع الحرص على ملء المساحة المقعرة والمحدبة للمحارة بالمونة لمنع وجود أي فجوات تجعلها هشة وسهلة الخروج من مكانها.

أما "أم اللؤلؤ" فتوجد في السطح الداخلي لبعض المحارات ولاسيما "محارة اللؤلؤ " وعند تقطعيها إلى إشكال باستخدام منشار شريطي لتقطيع طبقة كربونات الكالسيوم فإنه يمكن تثبيتها مثل الزجاج أو السيراميك في المونة. وتتميز أم اللؤلؤ بسطح ناعم أحيانا بلمعان ذهبي، مما يجعلها تبدو متلألئة عند اصطدام الضوء بسطحها، وهو ما يتيح توظيفها في الترصيع المتلألئ في بعض أجزاء من التصميم ألجداري.

كذلك وظف المصور ألجداري المعاصر أنواع أخرى تحمل أبعاد فطرية وملمسية كالإردواز والكوارتز والجرانيت واللازورد والتيركواز والمرايا والأحجار شبه الكريمة والعظام والألباستر والكريات الزجاجية وغيرها. شكل (١٦٣)

ومع هذا التغير والتبادل بين الأسطح المحدبة والمقعرة, الناعمة والخشنة المزخرفة والمذهبة بطريقة دقيقة، فأن الظلال وتباينات الكيروسكور

---

(1) ) Elaine m.good win: classic mosaic, Designs & Projects inspired by 6000 years of mosaic art,:, P. 37.

(2) Abid: P38

chiaroscuro *(1) تحقق تنوع في ثراء ملمسها بشكل تعبيري رائع ودهشة في تعبيرها التركيبي وهارمونيتها وتجانسها.

وهذه التجربة في استخدام الصخور الطبيعية والزجاج والطوب الأحمر المبنى بالاسمنت أتاحت لكثير من الفنانين تلقائية في التعبير، تحول من خلالها أيضا الفنانين غير المتدربين أو السذج Naïveإلى فن الموزاييك من أجل التعبير الذاتي عن أنفسهم عادة في تجاهل تام وسعيد للساحة الفنية ولا يحفزهم إلا الرغبة في الخلق الفني وكانت معظم هذه الأعمال مجسمة وضخمة وجاءت عقب حلم استحواذي ورغبة شديدة في المثالية.

ففي فرنسا في الثلاثينات من القرن العشرين كان ريموند ايزيدور Raymond Isidore (١٩٠٠-١٩٦٤)، وهو فنان حفر ونقش من سان شيرون على أطراف شارتر كان يجمع قطع الزجاج والبورسلين من القمامة لكي يزخرف بها منزله المتواضع، وفي البداية كان يستلهم من مناظر قطع الزجاج البراق اللامع واستمر يجمع قطع الزجاج والبورسلين طوال حياته حتى يلبي رغبته التي تستحوذ عليه والتي جعلته يغطي كل بيئته بالموزاييك، وكان يقضي وقته في جمع ما يعجبه من القمامة والأواني الفخارية ليغطي بها الأثاث والسرائر والمناضد والساعات وأواني الزهور والجدران والنوافذ والأرضيات والأسقف، وكانت أحلامه هي الموجه لتصميماته التي منحتها صور حيه عن حياته وطفولته وكذلك صور من الصحف والمجلات، وكان يحب أن يطلق على أعماله " بيكاسيت" باعتبار أن أعمال بيكاسو كانت من مصادر إلهامه. (٢)

ونرى جدران الفناء مغطاة بالموزاييك والأحجار والزلط والفخاريات الملونة بألوان عديدة، فكانت الجدران مليئة بصور الزهور والطيور وأوراق النباتات والفراشات تتباين في أشكالها وأبعادها بعفوية وتلقائية أضفت على السطح جمالا خاصا، لنرى أسطح تموج بطاقة حركية مستمرة لتلاعب الضوء على الأسطح في تباينات لونية وإيقاعات ملمسية مختلفة. شكل (١٦٤)

---

الكيروسكورو chiaroscuro الظل والنور أو الانبلاج والعتمة أو الإشراق والعتمة أو الفاتح والداكن هو تدرج أطيافه الضوء والظل في التصوير وفقا للمناخ الضوئي المختلف من حيث إبراز الأشياء ؟ والإبانة عن مواضعها وصلتها بعضها ببعض في مكان بذاته. فيظهر التدرج في درجات النور والظل المتفاوتة زيادة أو نقصانا, سوادا أو ابيضاضا وقد يستغله الفنان لإيجاد بمسحة وجدانية من حيث الدرجة الضوئية. فالمعروف أن التدريجات الضوئية تعبر عن تجسيم الأشكال.

(١) ثروت عكاشة : موسوعة تاريخ الفن (العين تسمع والأذن ترى) ، الرينسانس،الجزء التاسع، ص٣٠٠.

(2) Elaine m.good win: classic mosaic, Designs & Projects inspired by 6000 years of mosaic art,:, p.27.

وفي ميسنا Messina بايطاليا كان جيوفاني كاماراتا Giovanni Commarata ١٩١٤ - ابتكر قطع نحتية فريدة من الأصداف والأواني المحطمة, والتي كانت تعد المحاولة الأولى لعرض هذا النوع من فنونه الحجرية.والتي نلاحظ أنها أثرت على أساليب أكثر حداثة نراها في أعمال الفنان الإيطالي ماركو برافورا MarcoBravura ودوسينا برافورا Dusciana Bravura في تراكيب مبدعة للأشكال النحتية مع قطع الموزاييك المذهبة وبقايا الأشياء المحطمة التي تقدم عملا بنائيا متكامل يعتمد على الضوء في صياغة أبعاده. شكل (١٦٥)

وكانت تلك النماذج هي نقطة الانطلاق نحو ابتكار الفنانين أشياء غير عادية لأسلوب Pique Assitte الذي انتشر في كل مكان وعلى واجهات معاصرة عديدة في الأماكن العامة والخاصة، تبدأ بأساليب تلقائية تعتمد على الحس الفطري الإبداعي عند الفنان ، وتنتهي بعملية شديدة التعقيد تعتمد على حسابات بنائية التكوين .

- **الموزاييك التلقائي The Spontaneous Mosaic :**

الموزاييك التلقائي هو حوار ديناميكي وإبداعي بين عمليتي تفكير مليئتين بالاستغراق والتأمل. العملية الأولى تتكون بدقة ويتم حسابها، أما العملية الأخرى ارتجالية وتعبير حدسي بالصدفة.هذا الحوار هو تجربة أبداعية ساحرة وجذابة ونتيجتها تعوض ما يبذل فيها من مجهود.

وقد يبدو أن مصطلح فن الموزاييك والتلقائية يحتويان للوهلة الأولى على بعض التناقض. فالموزاييك شكل فني يستهلك وقت طويل، ويتضمن تجميع آلاف القطع الجاهزة المختارة بعناية من كم هائل من الخامات. ويتم استهلاك وقت طويل جدا في البحث عن تلك القطع الفريدة التي تناسب تماما مساحة العمل الفني.

والعمل الحقيقي لفنان الموزاييك هو البحث في الكم الهائل من الاختيارات الموجودة والعثور على القطع ذات الخواص الفريدة من نوعها، ثم تحديد مدى ملاءمتها في مكان محدد على سطح العمل. وهو بحث عن شيء يعرفه الفنان فقط في شكل تجريدي حتى يجد القطع السليمة ويضعها في الموزاييك ليتناسب والتصميم المراد تنفيذه، وإضافة هذه القطع تشحن في الحال كل السطح، لتضفي على الموزاييك معنى جديد وتعبير فني لم يكن موجودا قبل وضعها.

وعلى عكس المصورين الذين يخلطون الألوان لتحقيق الظل المناسب أو على عكس فناني السيراميك الذين يطبعون أشكال على الفخار المبتل لإضفاء نوع من الظلال، فأن فناني الموزاييك لا يغيرون السمات الفنية التي تحويها خاماتهم، وإنما يشاركون في بحث طويل عن القطع الملائمة التي تملك في داخلها الصفات المرغوبة من اللون والشكل والملمس. ويبدو مما سبق أن هذه العملية بعيدة تماما عن التلقائية.

ولكن البحث عبارة عن نشاط فضولي، وعندما نبحث عن شيء نفترض أن هذه العملية تتم بالأساليب التالية: إما أن نبدأ بأن يكون لدينا صورة عقلية واضحة

لذلك الشيء الذي نبحث عنه، أو نقوم بالبحث ولدينا فكرة مبهمة بخصوص صفات معينة لذلك الشيء الذي نريد العثور عليه. والذي يتطلب منا التوفيق بين صورتنا العقلية لهذا مع صورته الفعلية التي لا نعرف مكانها.

وإما عندما لا يكون لدينا صورة عقلية واضحة للشيء الذي نبحث عنه، فأننا نقوم برحلة ساحرة ينتج عنها فرص غير متوقعة ومواجهات عشوائية بالصدفة ونتائج لا يمكن التنبوء بها، وهذا البحث الحدسي أو التخميني هو جوهر الموزاييك التلقائي.

فالتلقائية - تعني اتخاذ قرارات ارتجالية تعتمد على الإلهام في لحظة معينة قد لا تأتي أبدا مرة أخرى. والمعالجة التلقائية للموزاييك تتضمن تقديرات لحظة بلحظة لعمل قطعة مناسبة، هذه القطعة ليست محددة مسبقا أو مصورة مسبقا عند عمل الموزاييك، وإنما هي نتيجة قرار تم اتخاذه في لحظه الإلهام أثناء العملية الإبداعية للعمل الجداري المصور، وتؤدي إلى نتائج مدهشة غير متوقعة.

وفي الموزاييك التلقائي لا يترجم الفنان الرسم إلى وسيلة الموزاييك وإنما يفكر ويستخدم لغة مميزة لهذه الوسيلة الفريدة لخلق تعبير فني جديد. وبهذه الطريقة يرسم الفنان بالحجارة ويكون بالأشكال والخطوط الكامنة في الخامات التي تم العثور عليها، اتجاهات وظلال وأضواء لتكوينا فريدا ذا تعبير فني متميز.

- **أيلانا شافيرIlana Shafir:**

أيلانا شافيرIlana Shafir فنانة تميزت أعمالها من الموزاييك بالتلقائية الرائعة في استخدامها المموج للون ،ولها تأثير هائل على المشاهدين الذين يرون أنها ملهمة وتقدم ساعات طويلة من التأمل والملاحظة .

الخطوة الأولى عند ايلانا شافيز في مسار حياتها كفنان قد اتخذتها بين الفلاحين البسطاء في إحدى قرى يوغسلافيا الصغيرة حيث كانت عائلاتها تبحث عن ملجأ يحميها من نيران النازية. وكان عمرها ١٧ سنة عندما تأثرت بشجاعة وجسارة هؤلاء القرويين لدرجة أنها بدأت برسم بورتريهات لهم ولمناظر اللاندسكيب في قريتهم. وفي عام ١٩٤٩ هاجرت إلى إسرائيل واستقرت في أيشكلون (عسقلان) للعمل كفنان ومعلمة وهناك بدأت تنتج أعمال موزاييك، ومعبد نيشة الإسرائيلي في عسقلان يسطع ويتلألأ. بتوقيع أيلانا الفريد في مظهرة على نافذة الزجاج المعشق وتوليفة الموزاييك داخل إطار واحد فيها. هذا الشكل المزدوج للموزايك مصمم حول المد و الجزر اليومي لضوء النهار الساطع الذي يتميز به بلاد حوض البحر الأبيض المتوسط والذي يمر خلال الزجاج ثم يتناقص ببطء في ظلام الليل مما يجعله يعطى مرحلة مركزية لقطع التيسيرا المعتمة. هذا التلاعب الجمالي والتحول الضوئي يجعل موزايك أيلانا مميزا ومن اليسير التعرف عليه.(1)

(1) Joann Locktovand Leslie plummerclagett: the art of mosooic Design ,A collection of contemporary artiests,, P.120

ومع بداية الستينات لم تعد أيلانا تشعر بالإلحاح لتصوير الوجوة اليهودية الحزينة وبدأت تبحث عن اتجاه جديد ووسيلة تعبير جديدة، وفي تلك الفترة بدأت العمل في الموزاييك والألوان المائية. وكانت تعمل مشاريع موزاييك صغيرة ولكن سرعان ما جاءتها المشاريع الكبرى من القطاع العام والخاص، وطوال هذا الوقت كان هناك فترات من التصوير المكثف بالألوان المائية وإقامة معارض لهذه الأعمال ولكنها كانت تعود دائما إلى الموزاييك، وكان هذان الأسلوبان بالرغم من الفروق فيما بينهما يؤثران على بعضهما البعض بطريقة أبداعية.

ومنذ عام ١٩٨٠ صارت أيلانا عضو في الجمعية الدولية للموزاييك الحديثة ( AIMC) ـ لفناني الموزاييك الحديث برافينا Ravenna ـايطاليا. ومن خلال اتصالاتها استطعت أيلانا التفاعل مع الفنانين من بلاد أخرى، وبذلك اكتسبت التأملات والأفكار والمعلومات الهامة بخصوص أعمالها. ومنذ عام ٢٠٠٠ أصبحت أيضا عضو نشيط في جمعية فناني الموزاييك الأمريكان SAMA. وفي عام٢٠٠٠ عرضت أيلانا أعمالها في المعرض الافتتاحي لجمعية ساما SAMA بجنوب كارولينا South Carolina حيث فازت بجائزة اختيار أمين عام الجمعية. وتلقت أيلانا دعوة لتكون الضيفة المتحدثة في مؤتمرات الموزاييك القومية والدولية.(١)

وقد علمت أيلانا شافير نفسها وسيلة الموزاييك وكانت تعرف دائما حتى وهي فتاة صغيرة انه يوما ما سيؤدي بها الطريق إلي هذا المصير، وتقدر أيلانا بصفة خاصة لأعمالها الريادة فيما تطلق عليه الموزاييك التلقائي الذي تعمل فيه مباشرة على القطع بدون اسكتشات أو تصور سابق، وهذه عملية غامضة تبدأ عادة باستلهام من قطعة شيقة أو فخار مكسور مثير الشكل تحبه وتهتم به ، فيتدفق تكنيك أيلانا من اعتقادها بأن الموزاييك له قواعده الخاصة به وقدرة فريدة على التفكير ، مما يجعلها دائمة البحث والاختيار للخامات المناسبة ،والذي قد يصل إلى أيام لتجد قطعتين يمكن أن يتعانقا وكأنهما "قبلة" ، وعندما تعثر على هذه الخامات الكاملة فأن الأمر يشبه لحظة تجلي وظهور الوحي، وتعرف في الحال وبتلقائية أنها القطع الصحيحة المطلوبة المحققة للسيمتريا والتجانس والتكامل في التصميم لأعمالها الجدارية الضخمة .

وتتكون أعمالها من عدة أنواع من المواد التقليدية وغير المتوقعة ومنها محارات بحرية وقطع سيراميك وفخار صيني مكسور وحجارة طبيعية وحصى وأملاح معدنية وقطع تيسيرا من الذهب والفضة. ويتميز الموازاييك الذي تنتجه بالجو الروحاني الذي يتميز بالتدفق الديناميكي لأعلى ونحو السماء. وهي تستوحى من خاماتها وموادها أعمالها الفنية. وهناك دائما حجارة من نوع واحد: قطعة سيراميك أو مقبض مكسور تبدأ به عملها. وينمو الموزاييك ويتطور بقوانين التركيب الخاصة به وبالملمس الذي يبدو عليه ولكن يرتبط دائما بتلك القطعة التي

(1) http://www/Israel / Ilana Shafir . Biographical Note . htm.

بدأت به عملها، وقد غرست هذا الأسلوب وأصبحت من كبار الدعاة لاستخدامه، فنجدها تستخدم هذه القطع المبدئية كعنصر رئيسي يتحتم معه بعد ذلك تطوير العمل المصور ككل.

تقول أيلان شايفر: (أبدأ عادة بقطعة شيقة واحدة تجتذبني من أجل السماح بحدوث العملية التلقائية في الموزاييك ،فأضع قطع الموزاييك على ألواح أمامي ، وأحركها حول بعضها حتى أشعر بالرضاء عنها .ولا ألصق القطع على الألواح حتى أتأكد تماما من تحقيق نتيجة ممتازة. هذه المرحلة التمهيدية تتم بدون انتباه للتفاصيل، والغرض في هذه المرحلة الاستكشافية هو رسم خطوط حيوية تحدد التركيب الأساسي للعمل، وكل قطعة توضع أثناء هذه المرحلة تؤثر على تطوير الموزاييك كله. وبالمثل فأن إزالة قطعة واحدة تؤثر بقوة على الموزاييك وتبعده تماما عن التوازن المطلوب. وبعد تحديد التركيب الأساسي والتأكد منه،عندئذ فقط أثبت القطع الأساسية تثبيتا مستديما على الألواح ،وكل القطع التالية هي تفاصيل تظهر خلال العملية المتتالية اللانهائية للقرارات الفنية والتي اتخذها فيما بعد ، واعمل في نفس الوقت في أجزاء مختلفة من الموزاييك وأترك نهاياتها مفتوحة لمرحلة تالية.وهذا يسمح بألوان وأشكال جميلة واتزان دقيق في التركيب).(1)

هذه المجموعة الهائلة من الخامات تقدم امكانات جمالية وملامس بصرية لانهاية لها، فالموزاييك يعكس الضوء بطريقة ديناميكية لأنه يتكون من عناصر متعددة الأرتفاعات، فالسطح الغير متساوي من البروز المرتفع والمنخفض ينتج عنه تأثير مموج ومتذبذب.(١٦٦)(أ، ب، ج)، (١٦٧)، (١٦٨)،(١٦٩).

وبعد مرور ٣٠ سنة كفنانة في مجتمعها أصبح لديها مصادر جاهزة من المواد والخامات. وكل المدينة التي تعيش فيها تعرف الأستوديو الذي تعمل فيه حيث يقع في المكان الذي يوجد فيه مستودع السيراميك المكسور. ومن حين لآخر يقف شخص ما ويبدى إعجابه بأحد أعمال الموزاييك التي تنتجها أيلانا ويقول: " الآن أرى ما فعلته أيلانا بقطع الصيني المكسور الذي ألقينه في ذلك المستودع.".

- **جين موير Jane Muir :**

من الفنانات المتميزات في مجال استخدام الخامات المنوعة لابتكار مسطحات جدارية تتسم بالتناغمات والإيقاعات المتباينة، نجد الفنانة جين موير Jane Muir التي تتلمذت في رافينا، وبرعت في أبداع تركيبات لاند سكيب بالموزايك لها ملمس رائع وبينية نسيجية مدهشة، وكانت الطبيعية ورموزها لها تأثير قوى على أعمالها والعديد من الإشكال التي جمعتها وركبتها توحي بشكل تكوينات جيولوجية.

---

(1) http://www/Israel / Ilana Shafir . Biographical Note . htm.

فلقد ابتكرت أسلوب خاص بها في تجميع بنائي لتكوينات اعتمدت على الخامات التي تجدها في الطبيعة، لنرى نجمات عديدة وأشكال متآكلة، تضعها بجوار بعضها بطريقة غير متوقعة فتحقق تباينات في الملمس والبنية النسيجية واللون والعناصر الانعكاسية، حيث تبدأ بناء تكوينها بوضع تلك القطع الرئيسية، ثم تبدأ في رص قطع الإردواز المدقوق الخشن أو الأحجار أو الطوب، وأوراق ذهبية وكريستال ورصاص وأزمالتى فينسيا اللامع، باتجاهات وإيقاعات تنغيمية تأخذ العين في رحلة لونية تمتزج فيها الملامس وتتآلف فتكون أبعاد السطح المبدعة.شكل (١٧٠) (١٧١).

والضوء هو أهم عنصر في نجاح فنها حيث تعتمد على حركة الضوء المتذبذبة على الأسطح المختلفة والمتباينة لتحقيق العمق والظلال في إعمالها. وقد تأثرت إلى حد كبير بالصفات التجريدية للبيئة الطبيعية من صخور متآكلة وأشكال بحرية كل هذه المصادر كانت الهام قوى استخدمته باستمرار في أعمالها الرائعة وكانت الإثارة والتشويق تكمن في بحثها عن الابتكار في تنفيذ الموازييك الخاص بها.[1]

- **فيرديانو مارتزي Verdiane Marzi :**

ولد في رافينا Ravenna بإيطاليا, وتدرب تدريبا اكاديمى ذي طابع كلاسيكي في مدرسة الفنون الجميلةEcole des Beaux – Arts ومعهد فن الموزاييك The Istituto d'Arte peril Mosaico.

وتحوى أعمال مارتزي ضوآنية خاصة تعتمد على التباين في أحجام القطع واختلاف ملمسها وأسلوب كل منها في عكس الضوء, وهو ما يكسب العمل ثراء ملمسي يدعم الرؤية، يعززه في مجال الرؤية الإيقاع الخطى الذي يتولد من اتجاه رصف القطع جنبا إلى جنب.[2] شكل (١٧٢)(أ، ب)، (١٧٣)(أ، ب، ج)

فمثلا في الشكل (١٧٤) Virginia وهو عمل أحادى اللون يعتمد التصميم اللوني فيه على تدرجان أحادية اللون أساسها اللون الأزرق, وما يخلق الأثر الجمالي في السطح هو انعكاس الضوء بشكل متذبذب في إيقاعات بصرية متباينة يظهرها الاختلاف ألملمسي بين القطع الحجرية الصغيرة في الحجم باتجاهاتها وأسلوب رصفها, والتي تبرز وجود العنصر الرئيسي في بنائية التكوين، وهى مساحة القطعة الكبيرة من الجرانيت الأزرق، هذا التباين في أحجام القطع واختلاف ارتفاعها من شأنه أن يكسر الضوء ويذبذبة بأسلوب متباين، فتنشأ ظلال ظاهرية تضيف إلى الظلال الضمنية تأثيرات لونية تكسب السطح ظلال وكثافات لونية متعددة في اللون الواحد....

---

(1) Joann Locktovand Leslie plummerclagett: the art of mosooic Design ,A collection of contemporary artiests,, p.112

(2) Abid:, p.78

ومن السمات الواضحة في تكوينات مارتزي الأسلوب الخطي والتحديد اللوني القوي الذي تخلقه اتجاهات رص قطع الموزاييك بتداخلاتها اللونية وتدريجاتها، فنرى في جداريات مترو Mons Sarts Metro Station.. بليلي Lille، فرنسا، كيف يكون اللون الأسود مجالات خطية قوية تحدد أتجاة تكوين المساحات اللونية الأخرى، وبالتباين الشديد بين اللون الأسود والألوان الأخرى يوحي بضوء ضمني قوي يؤكده تلألأ بعض القطع اللامعة كمثير بصري للضوء الظاهري المنعكس على أسطحها شكل (١٧٥)(أ،ب) ، (١٧٦).

- **حديقة السلام - جداريات الفن العام في الهواء الطلق:**

لقد كانت الجدران والأماكن العامة بمساحاتها العريضة الخالية والمغرية وأسطحها غير المزخرفة تغري دائما الفنانين الملتزمين نحو المثالية أو هدف معين بأعمال تشرح أو تفسر معتقداتهم وأحلامهم السياسية والاجتماعية، والتي تعكس روح المجتمع، وهذا الشكل من الفن العام يعرف عادة باسم فن المجتمع Community Art وهو فن مولود من المدينة وساد في السبعينات والثمانينات.-[1]

وكان الفنانون الذين ينفذون هذه الأعمال يعملون دائما في مجموعات ويربطهم غاية واحدة، والموزايك هو وسيلة مثالية تلبي احتياجات هذا الموقف، فيظهر سطح قوي يقاوم العوامل الطبيعية للبيئة من خلال التثبيت المستديم في الأسمنت، والطبيعة التجزيئية للسطح تمنع حدوث أي تخريب أو تلف للعمل في مكانه داخل المجتمع.

وقد سعت مدينة رافيناRavenna البيزنطية بايطاليا خلال الثمانينات (١٩٨٠) إلى أن تتناول السمة الأكثر تميزا لتراثها الفني والتاريخي من وجهة نظر مختلفة، فقامت جماعة من فناني الموزاييك العالميين بعمل حديقة السلام للاحتفال بموضوع " السلام "، ( وذلك من وحي الفكرة التي تربط الماضي والحاضر والمستقبل في شكل موضوع مستوحى من السلام والصداقة بين الشعوب، من الناحية الاجتماعية والثقافية والفنية، وهو المشروع الذي قام بمنح هذه المدينة الفرصة للتعبير عن آمال العالم بعد السلام، والتي تهدف إلى الاهتمام بعملية جمع أعمال جدارية معاصرة لجميع الفنانين من مختلف دول العالم تحت راية السلام بهدف التطوير واتساع آفاق هذا الفن، وأيضا دور السياسة في تطور الثقافة من خلال التمويل المالي من المؤسسات الحكومية واليونسكو والاتحاد الدولي للموزاييك المعاصر).[2] شكل (١٧٧)

(1) Elaine m.good win: classic mosaic, Designs & Projects inspired by 6000 years of mosaic art, p.29.

(2) Longo Editore : Mosaico d'amicizia fra I popoli,Parco Della Pace Ravenna , Longo Editore,Italy,1988, p.22.

وقد كانت هذه ألمساحه في السابق عبارة عن مساحة حضرية مفتوحة خالية من اللون ومن الشخصية، فتجمع عدد من الفنانين من روسيا ونيوزلندا وايطاليا وبلجيكا والنمسا وأمريكا وفرنسا، بغرض إضفاء لمسه جمالية حضرية تربط الفن بالمجتمع وتعكس حلم الشعوب، فأسهم كل فنان في هذا المشروع بإبداعاته لأعمال ذات بعدين وثلاثية الأبعاد، باستخدام المواد المختلفة من الحجارة والصخور والزجاج والذهب لإنتاج مجموعة من الأعمال الأثرية للاستخدام العام والمتعة الشعبية، وفي نفس الوقت تميز هذا العمل بفن الموزايك الرائع في تاريخ رافينا القديم وبالتوسع القوي من أجل المستقبل.

والعمل يعد أكثر من عمل تشكيلي جماعي يهدف إلى تجميل الموقع، بل يتعدى ذلك إلى أن يبدو موقع للتلاقي والتقارب بين الأساليب والتقنيات المختلفة للمصورين الجداريين المعاصرين، في منظومة بصرية لعب الضوء فيها دور توظيفي كبير في صياغة تلك الأعمال، فأكسب الأسطح بتباينها مزيجا من التأثيرات الملمسية واللونية والأضواء والظلال......، التي أحالت المحيط البيئي إلى لوحة تشكيلية جذابة تحت وقع تأثير الضوء.

- **جدارية الفنان جيري -و- كارتر Jerry w.Carter . (١٩٤١- ) :**

من مواليدولاية كانساس Kansas، الولايات المتحدة، ويقيم ويعمل في سيلفر سبرنج (ميرلاند)Selver Spring، وقد أقام العديد من الدراسات في أكاديمية رافينا بالإضافة إلى معرفته الشاملة بفن الموزاييك ، قد قادته إلى أنتاج هذا المشروع الذي يمثل الربط بين الجمال البيزنطي القديم وجمال العصر الحديث. (١)

فالفنان البيزنطي القديم كان يهتم بموضوع الخلاص المسيحي، بينما كارترCarter هنا يتعامل مع الجانب العصري من الجانب العام الشامل للخلاص والحياة على الأرض، فيقول عن رؤيته حول الحياة والموت:

" إن الرسالة تتمثل في الجانب الايجابي بالأيمان بقدرة الإنسان على التكيف مع الرؤية الجديدة للحياة بحيوية بناءه، وحيث أن الموزاييك يمثل التفسير الفني للصور على الأرض مثل رؤية السفن الفضائية للكوكب الأزرق، حيث أن الدوائر البيضاء والسيراميك الأزرق القائد يبدو مثل النظام الشمسي، وهي تمثل منطقة ذات سطح عاكس للتعبير عن الطاقة التي تتفجر من التقاء المادة وغيرُ المادة على الحدود البعيدة للكون حيث لسان اللهب يعيد التذكير بالخطر الذري المدمر " (٢)

وإن ما يثير الألتفات والجاذبية في هذا العمل هو بريق الألوان وحركة التكوينات اللونية وتباين الأسطح والطبيعة الملمسية للمواد التي حققها

---

(1)Abid : p.24 .
(2)Abid :p.24.

الفنان من خلال تباين أحجام القطع واتجاهاتها الخطية المحددة للأشكال واتجاه حركتها، وهذا البريق هو الذي ينتج الأثر الاهتزازي الضوئي ويخلق الظلال التي تضفي الحيوية والعمق لسطح العمل. شكل(١٧٨)(أ، ب)

- **جدارية الفنان ألكسندر كورنكوف Alexander Kornooukhov (١٩٤٧-):**

من مواليد الاتحاد السوفيتي ١٩٤٧ حيث يعمل ويقيم ، وعمله في حديقة السلام يمثل عامود (مسلة) من ألواح حجرية نحتية يتآلف فيها الموزاييك مع الكتلة النحتية التي تغطيها قطع الأحجار والرخام والمينا التي أختارها الفنان بعناية ، وصاغها في منظومة تركيبية لتكوين حر يعتمد على التباين ألبنائي للقطع ذات الأبعاد المتباينة المنتظمة في بعض الأحيان وذات الطبيعة العشوائية في أحيان أخرى . ويقول كورنكوف Kornooukhov عن ذلك:

" أن الإبداع الفني يبدأ باختيار المادة، والموزاييك لابد له من التعبير عن الحياة، وليس فقط الصورة، كما لابد للموزاييك أن يتضمن كل ما شهده من مراحل التطور وذلك من خلال التعبير بواسطة اختيار المادة والمضمون والبناء الكلي، " [1] واستخدام الحجر الطبيعي من البازلت ضروري للتعبير عن لحظات الواقع اليومي، وكي يمنح قيمة للمادة والموضوع في مقابل التعبير الروحي للعمل الفني يتحقق ذلك بالضوء الصادر عن المينا الزرقاء والحمراء والبنية في تكوين فني معاصر. شكل (١٧٩) (أ، ب)

- **جدارية الفنانة إيدا مالي Edda Mally (١٩٣٨-) :**

من مواليد فيينا Vienna وعملها في حديقة السلام يمثل عمل نحتي يمتد ارتفاعه إلى ٤أمتار ويمثل جناح حمامة يرتفع إلى السماء الزرقاء كرمز تعبيري عن السلام الإلهي، بينما الجناح الأخر على شكل خط متقطع ناقص به ظلال قاتمة كتعبير عن بشاعة الحرب، وتقول الفنانة: " إن السلام يمثل الرمز من ناحية الفكر الفلسفي ويجب على الفنان أن يجد الرمز الصحيح للتعبير عن نفسه وعن أفكاره، وبالنسبة لي فإن الموزاييك يمثل الشكل الكامل للفن لأنه علامة السلام وأنه أفضل أسلوب فني للتعبير عن السلام "[2]

ويضم العمل العديد من الخامات الجدارية التي وفرت توظيفا بليغا للضوء في التعبير عن المضمون التعبيري والرمزي للسلام، فتنوعت الخامات ما بين الموزاييك الحجري الطبيعي والموزاييك المصنع والكتل الزجاجية والبللورية التي تم غرسها في المونة، واستخدام الأشكال البللورية من الزجاج في الجزء العلوي من العمل يستقطب الضوء فينتج مؤثرات بصرية منوعة

(1) Abid: p.36 .
(2)Abid: p.40.

لتذبذب الضوء الطبيعي خلال ساعات النهار تساعد على إضفاء الحيوية على الموزاييك ، كما أن البللورات تنتج ضوء ساطع يضيء الخطوط الفاصلة والمجسمة للهيكل ألبنائي للكتلة الحجرية . شكل (١٨٠) (أ، ب)

- **جدارية الفنان كلود راهير Claude Rahir ( ١٩٣٧ - ):**

من مواليد بلجيكا Belgium، ويمثل عمله تصميم وتنفيذ نافورة من الخامات والمواد الحجرية الطبيعية المنوعة في أشكالها وأحجامها التي شكلت حركة ديناميكية لسطح العمل التي برزت من خلال تنسيق الفنان للخامات وترابطها.

(فلأشكال المعدنية والمنحنيات والأقواس المتوازية المتعددة المركز تماثل الطريقة الشرقية في التعبير عن العلاقات مع الطبيعة، وتعيد لنا التذكير بطريقة في التفكير والتأمل فإن عمر الإنسان على الأرض والمثالية الدينية وعلاقتها الوثيقة مع الطبيعة تجد التعبير عنها حيث الحصى والبللورات الزجاجية والقطع المعدنية والأحجار الطبيعية بأشكالها العفوية في تراكيب هندسية وخطوط منحنية وتموجات توحي بالإنسانية وبفكر فلسفي معاصر.)(١)

هذا التعدد في استخدام الخامات وأسلوب رصفها أكسب العمل تأثيرات متباينة للضوء وزوايا سقوطه والظلال التي خلفتها الأبعاد المتغيرة للقطع والتي تظهر بشكل واضح في تفصيليات العمل. شكل (١٨١) (أ، ب، ج، د)

- **جدارية الفنان ميمو بالدينو Mimmo Paldino ( ١٩٤٨ - ):**

من مواليد مدينة ميلانو Milanoبأيطاليا، ويقول الفنان حول إلحاق الأعمال الجدارية بالحديقة: " أنه لا يجوز للمشاهد أن يرى الأعمال في الحديقة على أنها عمل ملون في مضمون معماري طبيعي ، ولكن أن يراه بمثابة موقع رمزي وشاعري جامع لمياه المطر الذي يمثل رمزاً للحياة ، والوزاييك ليس له قواعد راسخة ولا يخضع لأي شروط معينة للذوق العام أو إلى التقاليد ، ولكنه يجد ثراؤه التعبيري من خلال القيم الجمالية ومن خلال ترتيب الأشكال المصورة الجديدة . (٢)

فالغرض المتعدد للأشكال وظلال الخلفية والأجسام الحيوانية والأشكال المتغيرة الممسوخة للشكل الآدمي والرؤوس والرموز والأقنعة التي تتراكب عليها الصور هي من تاريخ الطبيعة وتاريخ الإنسان، أعتمد الفنان في تصويره للعمل على أسلوب تعبيري فطري خطي، تتباين فيها الأشكال بألوانها مع

---

(١) خالد محمد سامي : دراسة مقارنة بين مفهوم التصوير الجداري الحديث في أمريكا وأوربا ، دكتوراة ، ص ٢٠٨.

(2)Longo Editore : Mosaico d'amicizia fra I popoli , Parco Della Pace Ravenna , p.44.

الأرضية البيضاء، يؤكده التباين ألملمسي الطبيعي بين الأحجار الطبيعية وقطع الفسيفساء ألملونه والمذهبة، والعمل في مجمله يعكس طبيعية وارتباط الإنسان بالشجر في الحفريات، وهو ما يمثل التعبير عن العصر الجيولوجي، وهذا يمثل عمل له أهمية فنية عظيمة وذكرى الحياة المحفوظة في الحجر للمواقف اليومية التي تحمل الذكريات والمخاوف وصور من الغد الذي يمثل التذكير بالحياة. شكل (١٨٢) (أ، ب)

- **جدارية الفنان برونو ساتي Bruno Saetti (١٩٨١-):**

من مواليد مدينة بولونيا Bologna بايطاليا، وكانت فكرته التي عبر عنها في الجدار المركزي تمثل شمس كبيرة مثقوبة بعين ألاهية تفتح الطريق الى عدد من الملائكة الهابطين لإنقاذ الإنسانية، ويعلوها الشمس الكبيرة، ( فقد كان هذا الفنان يبدي التقدير لرئيس الملائكة "ميخائيل أو ميكائيل " فهو الملاك المحارب الذي يقهر الشر ويفتح باب الخلود للأموات، وهو ليس مجرد الملاك الحارس ولكنه رسول الله للإنقاذ والخلاص، ويظهر هذا الملاك في صورة شاب يواجه الشيطان دون خوف وهو لا يحمل سيف أو رمح ولكن يرفع يده اليمنى علامة على السلام، كما أن جناحيه المفتوحين والمضاءتين بضوء السماء الزرقاء تؤكد وتبعث الطمأنينة على مصير البشرية. [(١)]

وتوقيع العمل على أرضية حامله من الكتل الحجرية الغير منتظمة تكسب العمل المنفذ بقطع الفسيفساء ذات التفاصيل الدقيقة عمق فراغي وبعد إيهامي يتباين تأثيره تحت وقع تباين تلاعب الضوء بالقطع المختلفة. شكل (١٨٣) (أ، ب)

- **جدارية الفنانة مارجريت . كوب Margaret.L.Coupe (١٩٢٢-) :**

فنانة من مواليد نيوزيلاندا Nuouazelanda، وعلى الرغم من التجارب الذرية الجارية على سواحل نيوزيلندا إلا أن هناك أحساس عام بالسلام تعكسها هذه الجدارية بالتركيز على التناقض الصارخ بين المواد والألوان في قوة تعبيرية للتناقض بين الحرب والسلام، فنرى السحابة الحمراء حول السفن الحربية والرجال المرتدين الزي الرسمي والوجوة، والرغبة في السلام من جميع الكائنات البشرية تتضح من هذا الترتيب الممتد للمناطق والبقع الخضراء والزرقاء المضاءة بفضل الألوان الصفراء والبيضاء والقرمزية الفاتحة، والحيتان الضخمة التي هي أول من عانت من الإشعاع الذري وعادت للعيش في المحيط الهادي، والخط المرسوم على ظهور الحيتان يعبر عن ارتفاع مستوى البحر، إضافة إلى الظل المنتشر الأخضر الذي يحيط بالمركب الأبيض في منتصف العمل، وقد نجحت الفنانة في أعداد الخامات المستخدمة

(1) Abid:, p.52.

في تنفيذ العمل بما يتفق والرؤية الفلسفية للتصور التعبيري الرمزي. (١) شكل (١٨٤) (أ، ب)

• **جدارية الفنانة جوزيت ديرو Josette Deru (١٩٣١-) :**

من مواليد مدينة ليون Lyon بفرنسا ، وتتميز جداريتها عن السلام بالبساطة والتأثير السحري مثل القصة الخيالية ، حيث يعكس السطح الضوء بنعومة ورقة ، وقد قالت الفنانة " أن السلام هو الحياة وأن أفضل رمز للحياة هو الشجرة "(٢).

ويبدو أن الطبيعة هي التي أنتجت هذه الفسيفساء التي استخدمتها الفنانة في سبيل إضفاء الحيوية على العمل الفني من خلال الرمزية المصورة والتركيز على الارتباط الوثيق بين الإنسان والأرض. فقطع حجر الجرانيت تكشف عن البلورات الطبيعية وتعطي شكل الجذع والفروع وأجسام الأشخاص، وأن صلابة الصخر ولونه الأحمر القاتم تمد الأجزاء بالروح الحية القوية التي تجد رموزها في العصافير ولون السماء القرمزي ( الأزرق الفاتح والأزرق الغالب عليه الحمرة )، وتتداخل مع القطع الحجرية قطع الفسيفساء المزججة بأسلوب إيقاعي يحدث تأثيرات بصرية منوعة لتذبذب للضوء تكسب العناصر عمقاً فراغياً لانكسار الضوء على القطع ذات الأبعاد المختلفة، والألوان في مجمل العمل تعمل على التعبير عن إيقاعات المواسم في صورة رمزية حالمة. شكل (١٨٥) (أ، ب، ج، د)

---

(1) Abid: p.28
(2) Abid: p.32.

# تنغيمات ضوئية معاصرة بالأسطح الزجاجية الملونة

الزجاج المعماري الملون والمعشق.... دائما ما يوجد لغة لونية متجددة للضوء بين الإنسان والحيز المعماري المحيط به، فهو شكل من أشكال الفن الحركي KineticArt. الذي يخلق دناميكية وحيوية بالمكان عند انسياب الضوء من خلاله فيحقق تحولات متشابكة تتغير باستمرار مع مرور الزمن والمواسم.

فالمبدأ الأساسي الذي يحرز نتيجة ناجحة عند تصوير المسطحات الزجاجية في العمارة هو مراعاة كيف ينساب الضوء من خلال الزجاج بعد وصوله إلى الموقع، وهى الفكرة الجوهرية التي كانت وراء تنويع المصور الجداري المعاصر للأسطح والملامس في الزجاج الملون بتناغماته وتباينه، باستخدام التقنيات المختلفة التي تشكلت وتشكل بها الضوء، وما تضيفه من أثر جمالي أثرى المجال البصري واللوني للضوء النافذ إلى داخل الحيز المعماري.

وقد شهدت حركة التصوير بالزجاج الملون المعشق في تطويرها تنوعا ملحوظا في الأداء وأساليب التعبير في الحقبة المعاصرة، تأثرت بظهور الاتجاهات الفنية المختلفة للفنانين، منها ما يتبع منهج التكعيبية ومنها ما عرض بنوع من التعبيرية الخاصة، أما التجريد فكان من أكثر الحركات التي شهدت انتشارا محببا من قبل الفنانين المعاصرين فكان هو اللغة الأكثر ريادة في إجراء تصميمات الزجاج الملون المعاصر لما اتاحة للفنان من حرية في الإبداع والتعبير.

فهناك العديد من فناني الزجاج المعاصرين اتجهوا إلى أن الأعمال الزجاجية التجريدية وليس التعبيرية هي التي يمكن توظيفها في المنشآت المعمارية المختلفة في أمثلة جيدة تعكس كيفية جذب الزجاج لانتباه المشاهدين، كما أنها تندمج بشكل اكبر بخطوطها الحرة واتجاهاتها وألوانها مع الطبيعية البنائية للعمارة المعاصرة.

ففي التجريد التصويري يتحرك الفنان والحرفي بشكل أكبر من مجرد تجميع لقطع الزجاج واتصاله بالرصاص، وإنما حاولوا إيجاد مساحة اكبر من الحرية الواضحة في التعبير التي تحول معها الزجاج من مجرد مادة صلبة نسبيا إلى مادة عضوية أكثر تدفقا، حتى إذا ما كانت الألوان ذات اتجاهات قوية ومموجة ومتذبذبة في تباينات واضحة فأن البنية النسيجية التي اعتمدت على توظيف التبادل الإيقاعي والملمسي للتقنيات الحديثة والمعاصرة ساعدت على تنغيم الأثر وإيجاد التناغم في المسطح المصور.

لقد كانت فترة ما بعد الحرب إعادة للأعمار مثلت فرص جديدة للمعماريين وفنانو الزجاج الملون على حد سواء وقد كان لتأثير رجال الدين في فرنسا دور هام في الحركة النشطة لأعمال الزجاج الملون، (وخاصة تأثير جريدة آرت سكار Art Scare التي كان يديرها اثنان من الآباء الدومينيكان وهما ماري ألين كوترير marie- Alain Couturier وريموند رجونى Raumand Regauney ،

وتحت قيادتهم ناقشت الجريدة إبداعات أكبر وحركة أكثر في الفن الكنسي التي عكست روح الفن المعاصر)[1].

وقد زخرت الكنائس والكاتدرائيات والمصليات في أوربا بالعديد من صور التعبير بالزجاج المعشق، أمتزج فيها الجمال والروحانية الفنية بالروحانية الدينة المقدسة. فكانت الخسائر المادية التي لحقت بأوربا بعد الحرب- في النصف الثاني من القرن العشرين- حافز لتقديم إنجازات مصممي وفناني الزجاج المعشق، كنتيجة للدمار الذي لحق بكثير من المباني والأعمال الفنية للزجاج المعشق، حيث أن الكثير منها كان في حاجة إما إلى الترميم أو إلى تغيير شامل واستبدال، الذي كان بمثابة إعادة تطوير روحاني وإعادة تقدير للأعمال الفنية السابقة، مما كان له الأثر العميق على الأفكار الجمالية في ذلك الوقت[2].

وكان "الفرنسا" قدر كبير من التعرض للخسائر المادية الناجمة عن الحرب، فأصاب الدمار قرى كاملة بعضها ذات قيمة تاريخية لا يمكن تقديرها مثل روين Rouen وستراسبورج Strasbourg وكاين Caen وإيفروكس Evereux ، ومع الاقتناع بأنه يمكن إعادة تشييد هذه القرى والمدن وتغييرها ، كان هناك بحث عن تعبير جديد في الفنون كجزء من مهمة أكبر بكثير من مجرد إعادة للبناء، وهي مهمة الأحياء السيكولوجي للروح الفرنسية[3].

فكلفت وزارة الفنون الجميلة مع وزارة المباني الأثرية بحراسة الكنائس العظيمة في الدولة ومنها كل الكاتدرائيات، وتوصلا إلى فكرة عظيمة هي التكليف المباشر لأفضل الرسامين في ذلك الوقت في فرنسا للتصميم من أجل الزجاج والمعشق والكاتدرائيات الجديدة في فرنسا. وكانت الاعتبارات الجمالية لها الأهمية الأولى كمكافئة عالية وكرموز وأيضا كشاهد على شفاء الجراح الروحانية وإعادة تأكيد ازدهار الثقافة ووفرتها في فرنسا.

وأقامت الحكومة الفرنسية مشاريع جديدة مثل إعادة البناء الكامل لميناء هافر le Havre على البحر، والاستثمارات في الصروح المعمارية القديمة مثل الكاتدرائيات الفرنسية المليئة بالأعمال الفنية الجديدة المذهلة- كما أن الكثير من عمليات إعادة البناء في فرنسا تضمنت مباني دينية، مما كان له أثره على أن جاءت أعمال تنفيذية ضخمة للزجاج المعشق وكانت هذه العمليات في الكنائس الجديدة جدا تلقى نجاح كبير ككل، حيث ضمت الكنسية الواحدة أكثر من عمل لأكثر من فنان مما جعلها حقلا خصبا للتنافس والإبداع.

---

(1) George seddon: staind glass, spring books, Mitchell Beazley, 1976.. P. 162

(2),(3) Patric reyntains: the beauty of staind glass, Nathan editor, S.A Paris, 1985,P.167

فنجد بعض النماذج الرائعة التي تم تقديمها في كنيسة سان جوزيف Churchof St. Joseph بهافر, le Havre للفنان أوجست بيرى Auguste perret الذي كان مسئولا عن إعادة بناء كل المدينة، والتي نفذها بنجاح ساحق بطريقة منظمة وكانت هذه المهمة العملاقة ربما آخر أعماله. أما مارجوريت هورية Marguerite Hureفكلفت بتجهيز برج الكنسية على ميناء هوفر بالزجاج المعشق على جدرانه الأربعة، والبرج يشكل جسم الكنيسة وهو مجوف تماما ويمكن إضاءته من الداخل ، لذا صار حارسا ومنارة لكل مدينة لوهافر le Havre وما وراءها (لأطلالها على البحر)، ويبلغ ارتفاع البرج حوالى ٨٠ مترا, وقد كان وضع الألوان رائعا واختيارها جذابا حيث لم تقتصر على الألوان الأولية أو مناظر الطيف، ولكن هناك قدر كبير من الألوان البنية والصفراء والخضراء الفاتحة مع الألوان الزرقاء التي جعلت هذا الصرح مجيدا وجديرا بالحداثة وبعث روح فرنسا(١). شكل (١٨٦)

والجانب الهام في تطور حركة التصوير بالزجاج المعشق الملون هو تبني الكنيسة للفنانين وأعمالهم، فتبنى القس الفرنسي الأب كوترير Father Couturier ما بين عام ١٩٤٦ـ ١٩٥٠ فكرة تنفيذ وأعمار الكنيسة بمختلف أشكال أعمال الزجاج الملون المعشق للعديد من الفنانين على اختلاف أساليبهم الفنية وقد امتزجت تلك الأعمال في بانو راما تصويرية للألوان والأشكال، فمثلا قام ما لا يقل عن سبعة فنانين معاصرين بتصميم زجاج كنسية واحدة هي كنيسة نوتردام دى توت جراس Church Notre Dame de Touter Grace في Palateou d'Assy بالقرب من الحدود الفرنسية السويسرية والتي تحولت إلى مهرجان للزجاج الفرنسي، وكانت النوافذ قبل الحرب العالمية الثانية تقوم بزخرفتها مارجريت هور Marguerite Hure، كما قام جورج راؤول Georges Rouoult بتصميم خمسة شبابيك نفذت بواسطة بول بونى Paul Bony الذي نفذ أيضا نوافذ بالية من تصميم جيم بركوJeam Bercot ،وجين بزين Jeam Bazaine ، وموريس برنكون Maurice Brianchon (٢)

وعلى الرغم من أن النوافذ في الكنيسة بآسي Plateau d'Assy كانت تتباين بدرجة كبيرة في الأسلوب إلا أن الكنيسة شكلت معرضا لما يمكن أن يحقق تعاون الرسامين وفناني الزجاج والحرفين، التي من شأنها أن تجعل من القفز داخل فراغ واحد مثل تنافر النغمات البصرية(٣).

كما طلب أيضا من الرسام مارك شاجال Mare Chagalleالذي أشتغل بالزجاج المعشق في الحقبة الأخيرة من حياته بالتعاون مع المفسر شارلز مارك

---

(1) Patric reyntains: the beauty of staind glass, P.167.
(2),(3)Andrew Moor: Architectural glass art, form and technique in contemporary glass,, P.114

Charles Marcq تصميم نافذة ثم تركيبها في عام ١٩٥٧، واستمر شاجال يصمم نوافذ لأكثر من ١٥ مهمة كبرى أسندت إليه، حيث مثلت أعمال مارك شاجال صحوة كبيرة في مجال الزجاج المصبوغ داخل الكنيسة في فرنسا التي كانت مهدا لفنون الزجاج الملون أكثر من أي مكان آخر في أوربا.

والكاتدرائيات مثل كاتدرائية ميتز The Cathedraf of Metz وحدها حصلت على نوافذ من تصميم جاك فيلونJacques Villon بأعماله في ابرشية التقديس والنعم ومارك شاجال Marc Chagall, وجوليوس بسير Julius Bissiere وأعظم مفسري الزجاج المعشق قبل الحرب مثل بول بونى Paul Bony وجان بارلى jean Barillet الذين تعهدوا بإعادة تجهيز النوافذ الساحرة لكاتدرائيات عظيمة مثل نوتردام باريس Notre Dame de Paris واميتز Amiens وبوفيز Beauvais شكل (١٨٧) ، شكل (١٨٨)

أما الجانب الآخر من تطور الحركة الفنية للزجاج المعشق في فرنسا بعد الحرب العالمية الثانية يعود إلى توظيف الرسامين الفرنسيين لتصميم الزجاج المعشق ووضعه في الكاتدرائيات التي تم ترميها وإعادة فتحها من جديد في فرنسا، حيث ألحق العديد من الرسامين (المصورين) ذوى الموهبة الرائعة أعمالهم بأسلوب تصويري متميز أضحت معها الأعمال الزجاجية وكأنها لوحات فنية مرسومه وظفت فيها التقنيات المختلفة لتنفيذ الزجاج المعشق بأسلوب شيق ومثير ، منهم هنرى ماتيس Henri Matisse ومارك شاجال Marc Chagall وجورج براك Georges Braque ........ وغيرهم من العناصر الذين لم يقتنعوا بالتصميم من أجل الزجاج فجاءت أعمالهم الزجاجية تحمل حسهم التصويري(1).

فنوافذ شاجال تعد تصويرية بشكل قاطع أكثر منها تجريدية، أما هنري ماتيس Henri Matisse فقد استخدم أسلوب جرافيك شكلي، بينما استخدم ألفريد مانسير Alfred Manassier أسلوب تجريدي (ولكن ليس تصويري)، بينما استخدم جورج براك Georges Breque الطرق التقليدية لضم وربط ألواح الزجاج الملون مع بعضها ومع الرصاص في تكوينات متميزة، أما فرناند ليجيه Fernand Leger وجورج راؤول Rouaull فكانت أعمالهم على عكس أعمال شاجال حيث أعتمد أسلوب كل منهما في التصوير على استخدام الخطوط العريضة السوداء وكان له علاقة واضحة مع تقاليد الزجاج المعشق الراسخة، فكانت تقنية الزجاج المعشق بالخرسانة Dalle-de-verreهي الأنسب لتحقيق الشكل التصويري المرغوب وتحقق حرية أكبر في تجميع القطع الزجاجية.

وقد قدم هؤلاء الفنانون أساليب فنية وإجراءات تقنية متعددة لإلحاق اللون بالأسطح النافذة للضوء بالعمارة المعاصرة، والتي تطورت بشكل أكثر معاصرة على يد فنانين أكثر حداثة سعوا وراء زيادة التأثير البصري المطلوب لانسياب الضوء من خلال الأسطح الزجاجية الملونة، كان من شأنها أن خلقت ظلال

---

(1) Patric reyntains: the beauty of staind glass, P.167

وملامس وأسطح متعددة الأشكال والأبعاد على الزجاج، تضافرت فيها الأساليب الطلائية والتشكيلة لتصوير الزجاج في رؤية معاصرة لأساليب قديمة قد تطورت حديثا واندمجت وتداخلت مع الزجاج المحفور بالأحماض الكيمائية أو المشكل بالتسخين في الأفران......، وهى إجراءات خلقت طبقات لونية متعددة ومتباينة تكسب ترشيحا لونيا خلابا للضوء وملامح زخرفيه زجاجية جذابة من شأنها أن تثرى السطح الزجاجي وتحدث تنويعات جمالية أخذه بالألباب.

وقد شهد النصف الثاني من القرن العشرين تطور كبير في تكنولوجيا تقنيات تصوير الأسطح المعمارية الزجاجية الملونة، منها أساليب تقليدية أدخل عليها الفنانين المعاصرين بعض التطوير والتحديث في استخدام تكنولوجيا الخامات، فخرجت أعمالا تحمل تأثيرات لونية وملمسية متباينة أثرت المظهر المرئي والعمق الفراغي للمسطح الزجاجي المصور، ومن جهة أخرى فقد واكبت تلك الأساليب الأدائية المذاهب الفنية المعاصرة للمصورين الجداريين وتصويرهم للأسطح الزجاجية في المنشآت المعمارية المختلفة.

- **الأساليب التقليدية الطلائية للزجاج المعماري الملون:**

عرفت صناعة الزجاج الملون منذ بداياته الأولى إمكانية إضافة مركبات معدنية إلى المصهور الزجاجي في سبيل إكسابه درجات لونية متعددة بالحريق في الفرن، ليعطى بعد صبة ألواحا زجاجية ملونه، أما مجال التصوير على الزجاج فقد عرف أساليب طلائية ذات تراكيب وتقنيات أخرى أعطت ظلالا وتنويعات لونية، منها ما هو تقليدي فرض هيمنته التقنية منذ العصور الوسطى، ومنها ما هو مستحدث يواكب الأغراض الزخرفية والاتجاهات الفنية الحديثة والمعاصرة التي طورها الفنانون بتطور اتجاهاتهم الفنية.

- **المينا الزجاجية ذات اللون البني القاتم:**

وقد اعتمد الأسلوب التقليدي في تصوير الزجاج على ألوان خلقت العديد من الدرجات المتدرجة في الشفافية Half-Tones، أولى تلك الصفات هي الطلاء الأسود الأولى الذي هو المينا الزجاجية ذات اللون البني القائم، والتي تنتج من مخلوط من أكسيد الحديد Iron Oxide مع مادة البوراكس البيضاء Borax ومسحوق الزجاج Powdered glass وعند الحرق في الفرن ينصهر الطلاء على سطح الزجاج ويؤدى إلى أنتاج صبغة لونية معتمة[1].

والفائدة الأساسية وراء استخدام هذه المادة هي إضفاء بعض التنويعات الظلية على السطح الملون, بوضعها على الزجاج ثم إزالتها جزئيا بالفرشاة أو بالأظافر أو تخدش الطلاء بعد جفافه بأدوات خاصة (قبل

(1) Abid: P.29

عملية الحرق)، وهى الطرق الأساسية المعروفة بالتخطيط, أي رسم خطوط عريضة معتمة matling أو تخطيط الخطوط الظلالية(١)

فتوجد مساحات متباينة على الزجاج يتشكل بها الضوء عند انسيابية عبر الزجاج في مساحات "مضيئة" وأخرى" مظللة "، وفيما بين المجالين تقع منطقة متوسطة تعطى تدرج وتكسب الأشكال صفة التجسيم, وبعد الانتهاء من الطلاء تأتى عملية الحرق.

وقد وظف بعض الفنانين تلك التقنية بشكل تقليدي أعتمد على تعشيق القطع الزجاجية الملونة بالرصاص بشكل يتكامل فيه التصميم بين القطع الملونة بخطوطها السوداء وألوانها مع خطوط الرصاص المحددة والمعشقة للقطع في تجانس لوني رقيق ودقيق للتوظيف التقني.

- **الصبغة الفضية silver stain :**

أما الصبغة الطلائية الثانية التي تعد المركب اللوني الوحيد المستخدم مع الزجاج المطلي هي الصبغة الفضية silver stain والتي يستخدمها الحرفيون في جميع أنحاء أوربا منذ إعادة اكتشاف خصائصها المميزة في القرن الرابع عشر, وهى مادة مركبة من مزج نترات الفضة silver nitrateمع صمغ دقيق الحبيبات , وعند التسخين تتفاعل مع مسطح الزجاج، وتبعا لنوع الزجاج يتحدد مقدار الطلاء ودرجة الحرارة وطول مدة البقاء في الفرن لإنتاج العديد من الألوان التي تتراوح من الليموني الخفيف على الأصفر المحمر العتيق(٢).

كذا يمكن استخدام الصبغة الفضية مع الزجاج الملون في سبيل تفتيح اللون الأحمر وتحويل الأزرق إلى أخضر، كما يمكن مزج الدرجات العديدة لهذه الصبغة مع ظلال الزجاج المنقوش بالحامض في سبيل إنتاج درجات لونية وتنويعات إيقاعية على نفس قطعة الزجاج.

- **نقش الزجاج بالأحماض Acid-etcching:**

تستخدم المعالجة بالحامض منذ ما يقرب من ١٥٠ عاما حيث الأثر الكاوي ينتج على الزجاج أثارا دقيقة عن الصنفرة, كما تهدف المعالجة الحمضية إلى تعديل ألوان الزجاج من خلال استخدام حامض الهيدروفلوريك Hydrofluoric- acid لمعالجة السطح- مما يمكن معه إزالة أو تخفيف اللون عن السطح للتوصل إلى درجات لونية عديدة، مجمعا في تشكيلات أدائية خلابة مع التلوين بالمينا (مع الأخذ في الاعتبار أن

---

(1) Andrew Moor: Architectural glass art, form and technique in contemporary glass,, P.12

(2) George seddon: staind glass, P72 .

الزجاج المعالج بالحامض لا يسهل طلاؤه نظرا لان السطح يكون ناعما جدا) (١).

ويعتبر حامض الهيدروفلوريك من أهم المواد الكيمائية التي تتفاعل مع الزجاج لاتحاد قوى بينها وبين السيليكات الموجودة في خام الزجاج، كما يفضل احتواء السطح الزجاجي على نسبة عالية من أكسيد الكالسيوم ليساعد على تحسين خشونة السطح، وإذا أضيف حامض الكبريتيك إلى حامض الهيدروفلوريك أثناء عملية الحفر فيزيد ذلك من الحصول على التأثيرات الحسية المختلفة وتنشيط قوة تفاعل الحامض في حالة ضعفه وزيادة قوام لمعان الحفر في الزجاج، وفي بعض الحالات ينبغي تحريك السائل أثناء وضع الزجاج في حوض الحامض للحصول على ملامس متعددة، كما أنه يمكن أن يترك الزجاج في الحامض عدة ساعات حتى نحصل على سطح متآكل أو صدئ. (٢)

وقد توصل الفنانين من خلال التجارب المستمرة إلى أجراء عمليات خلط لبعض المواد مع المحلول ألحامضي تعطى تأثيرات متباينة لنوعية الحفر ودرجة عمقه، فإذا ما خلط قشر حجر البلق الأبيض mica flakes مع المحلول ألحامضي بدرجات ونسب متباينة ينتج ذلك سطح زجاجي شفاف تقريبا وغير عاكس، كما أن هناك محاليل حامضية ممكن أن تساعد في إضافة اللمعان إلى مناطق التلميع الحمضي acid-polishing "كالحامض الأبيض" white-acid وهو مصطلح لخليط من حامض فلور الماء مع الصودا (neutralizing Soda) المتعادلة بكميات مختلفة، والتي يمكن أن تزيد من لمعان المنتج النهائي(٣).

والمهارة الأدائية لاستخدام تلك التقنية تكمن في قدرة الفنان على تغليف الزجاج بالمادة المقاومة التي يطلى بها السطح في المساحات غير المرغوب تعرضها للتآكل، سواء كان باعتماده على استخدام الفرشاة أو السلك سكرين الذي حقق أثارا دقيقة عالية الجودة في نقل التفاصيل الدقيقة للتصميم على الزجاج، ويعتبر الشمع المنصهر والبيتومين (القار الأسود) من المواد المقاومة للتآكل الحمضي ، ومعظم الفنانين يفضلون أسود برانزويك Brunswick علاوة على قطع الأستنسل، بينما الطلاء ثلاث أو أربع مرات من المواد المقاومة للتآكل على الزجاج يمكنه أن يحقق العديد من الدرجات اللونية(٤).

---

(1) Patrick reyntains: the beauty of staind glass, P.34.

(٢) د. محمد زينهم: تكنولوجيا فن الزجاج، مراجعة د. مصطفى عبد الرحيم، المصرية للكتاب، طبعة أولى ١٩٩٥، ص ١٣٩.

(3) Andrew Moor: architectural glass, guid for design professionals, whilney lipararh, gupstill publications, New York, 1989, P.29

(4) Patrick reeyntains: The beauty of staind glass, P.35.

ومـن المصـورين المتميـزين اللـذين وظفـوا التقنيـات التقليديـة لتصـوير المسطحات الزجاجية وجمعوا بينها وبين معالجة الزجاج بالحامض في زخرفة دقيقة للزجاج الملون الفنان مارك شاجالMarc Chagall والفنان هنري ماتيس Henri Matisse.

- **مارك شاجال : Marc Chagall (١٨٨٧- )**

في أواخر حياة مارك شاجال تعرف على فن الزجاج المعشق والتي لم يدخر أي مجهود في إخراج إبداعاته بتلك التقنية ، فيجب أن نعترف أنه استخدم كل عبقريته في التصميم بهذه الوسيلة الأدائية ، فلما كان شاجال قد ناهز عمره ٩٩ سنة كان يعمل بكل جهده حتى آخر نفس ولا عجب أنه نجح في أنجاز حجم هائل من العمل في السنوات التي تبقت أمامه حتى أنه لابد من وجود نافذة لشاجال في معظم النوافذ الكبرى التي تم إنجازها في فرنسا[1].

وعلى الرغم من اتصال شاجال بوسيلة تنفيذية أخرى كالزجاج المعشق إلا انه لم يغير في أسلوبه كرسام ولا منهجيته في التصميم، فنوافذ شاجال تعد تصويرية بشكل قاطع أكثر منها تجريدية، والتي تعد من معالم تاريخ الزجاج المعشق المعاصر، والفرق بين تصميمات شاجال للزجاج المعشق وتصميمات رسامين آخرين صمموا أيضا للزجاج المعشق في هذه الفترة هو انه لم يستفد من أي امتيازات تتميز بها هذه الوسيلة، فأسلوب شاجال Chagall هو أسلوب يوازى مباشرة أسلوب التصوير Painting بتنغيماته الدقيقة للألوان المتموجة والأشكال العائمة (السابحة أو الهائمة) والمجالات اللونية ذات البنية النسيجية التي تعبر عن عالم فانتازيا يشبه الحلم[2].

وقد نجح المفسر شارلز مارك Charles Mreq نجاحا رائعا في نقل دقائق التنغيمات والتفصيلات في تصميمات شاجال حيث عملوا معا على منذ عام ١٩٦٠ على أستخرج طموحات شاجال في أثراء التصوير بالزجاج الملون، وكان من أكبر إنجازاته المشروع الكبير في القدس، والذي يمثل كل شباك من الشبابيك الأثنى عشر المنفذة واحدا من تلك المجتمعات أو الفئات الإسرائيلية[3].

وعلى الرغم من أن أسلوب شاجال كان دقيق ورقيقا ومليئا بالأشكال المنحنية، كان مارك يغلف الزجاج داخل خطوط الرصاص التي كانت معظمها هندسية، ولذلك لم تكن متعاطفة تعاطفا صادقا مع شاعرية التصميم الأصلي، ولكن هذا النقد لا يقلل من براعة وقيمة إسهام "مارك" في تطوير الزجاج المعشق

(1) Abid: P.168
(2) Andrew Moor: Architectural glass art, form and technique in contemporary glass,, P115
(3) George seddon: staind glass, P. 162

المعاصر، إذ نجح شارلز مارك في إخراج أعمال مارك شجال تشخيصية المضمون بتدفقاتها اللونية بشكل يترجمها إلى ترجمة خطية متقنه وإبداعا لونيا.

فنرى في العديد من نوافذ شاجال كما في المثال المنفذ عام ١٩٧٥ للابرشية الشرقية في كاتدرائية ميتز بفرنسا، التي تحمل مجال لوني أزرق رائع الجمال كخلفية للصور، التي تبعث منها صور سريالية شجال الحالمة بشكل متميز مع عدة تقسيمات واضحة بين كل لون وآخر، والمساحات البيضاء في نوافذ شاجال منفذة بتقنية الزجاج الساطع المحفور معظمه بلون اسود ليظهر اصغر المساحات اللونية الباقية[1].شكل (١٨٩)

ومن أعمال شاجال الإبداعية المعبد الصغير في جامعة هدا سه Hadasseh university في القدس بفلسطين، والذي حظي بنوافذ رائعة من أعمال مارك شاجال تم تركيبها في أثنى عشر فتحة مما جعلها تشكل فانوس مربع على مساحة المدخل الرئيسية للمعبد. ومن حسن حظه أنه كان يوجد أثنى عشر فتحة ساعدت شاجال على تصوير موضوعه عن قبائل إسرائيل الإثنى عشر كموضوع رئيسي، ولكن مازال هناك جدل حول ما إذا كان هذا المعبد الصغير جدا يستحق هذا الزجاج المعشق في أثنى عشر نافذة ويتحمل قوته وضغطة أم لا.[2]

والصفة الشكلية الأولى التي نلاحظها هي أن كل نافذة بها لون موضوعي وهذا في الواقع ليس أمرا جديدا في حد ذاته وإنما في طريق تنفيذه بأصالة وروعة، وكان شاجال قد توصل لفكره تلوين كل نافذة منفصلة بلون مميز فكانت كل نافذة يسودها أرضية بلون ازرق، اخضر، أصفر، أو احمر، وفى هذا المخزون من اللون الأولى تبرز مساحات صغيرة من لون شديد التعارض التباين Contrastيحلق في اللون الأولى - وهذه ظاهرة متكررة في الأعمال التصويرية لشاجال - حيث تطور الأسلوب الفني لشاجال من خلال استخدام الكولاج Collage ، وكانت الصور المرسومة تمتد أحيانا متوازية مع التغير اللوني، وأحيانا تعبر عليها وتتقاطع معها.شكل(١٩٠) ، (١٩١)،(١٩٢)،(١٩٣)،(١٩٤).

كما كان يبدو أنه يوجد دائما نوع من أنواع الإيقاع والتناغم الموسيقى المفهوم بين عنصري التصوير واللون، ولكن في بعض المساحات يوجد تغيير دقيق في اللون الذي أحتاج إلى الكثير من الحامض، ولم يكن التحميض بشكل مباشر- حيث يتم غمر الزجاج في حمام الحامض ثم إخراجه منه كما يحدث مع الحفر بالحامض مثلا- وإنما كان كل سطح لكل قطعة زجاجية يتم التنقيط عليها أو الرتب عليها بإسفنجه باستمرار باستخدام حامض نقى.[3]

---

(1) Andrew Moor: Architectural glass art, form and technique in contemporary glass, P.116

(2)Abid :p.116

(3) Patric reyntains: The beauty of staind glass P.178

ويمكننا بقليل من التخيل تصور مدى صعوبة هذه العملية وإضاعتها للوقت وتعرضها لأخطاء سخيفة، بالإضافة إلى المخاطر الصحية الناجمة عن استنشاق بخار الحامض بالصدفة وهو بخار مميت. ولكن مع ذلك جاءت النتيجة هائلة ذات تأثير مشبع للون نراه في معبد القدس بتأثير شيق ومثير جدا يساعد العين في استمرار لون الأرضية كما في الألحان المستمرة في الموسيقى، ويعتمد على ذلك لإعطائها الثقة والتأكيد، ثم تقفز العين من جزء ملون صغير إلى جزر ملون تالي له.

• هنرى ماتيس : Henri Matisse[1] (١٨٦٩-١٩٥٤)

في آخر حياة هنرى ماتيس أرسل إلى كنيسة الشقيقات الدومنيكان في فينس Domincan Sistersat Vence للتقاعد بعد عملية جراحية حيث أقام في بيت صغير لتمريضه. وأثناء إقامته هناك ظهر احتمال إعادة بناء الأبرشية، وجاءت إحدى الراهبات إلى ماتيس بتصميمات أمرت بتنفيذها للزجاج المعشق وطلبت منه انتقادها فعلاً وكانت النتيجة أنه تعهد بتنفيذ كل التصميم بنفسه لهذه الأبرشية.

ونوافذ ماتيس في فينس Vence تتسم بالبساطة الشديدة التي تتحدى أي تحليل تقريبا, والنافذتان وراء المذبح في شكل نباتات داخلية الاكاكتيوس the Cactuo بألوانه الخضراء يتلاعب ويتماوج عبر مساحة زرقاء عميقة وراءه، هذا الشكل الأخضر على الأرضية الزرقاء هو نفسه معلق أمام أرضية من أكثر لون اصفر يمكن تخيله في حيويته، وهو يبدو كما لو كان من جوهر ثبات السنط mimosa مع بهاء الصباح ونبات الصبر، كل ذلك جاء في توليفة لا يمكن تخيلها، ولم يستخدم ماتيس أبدا أسلوبه المتقطع في وضع الألوان بهذا التأثير الرائع مثلما أستخدمه هنا, حيث كان الفصل الدقيق بين الأجزاء والفواصل هو الذي أوصل العمل إلى كماله البسيط.شكل(١٩٥)

والنوافذ الموجودة في ما يطلق عليه الجسم الرئيسي لأبرشية في فينس ذات شكل بسيط وأكثر درامية من تلك النافذة الموجودة وراء المذبح، وهناك أشكال من زهور التيوليب (الزنبق) الكبيرة Tulip ذات الألوان الصفراء والخضراء المتبادلة لتصعد النوافذ في مساحات كبيرة لم نراها منذ أن صمم جاودى Gaudi زجاج النوافذ في أبرشية كولونيا جويل Colnia Guell ببرشلونة.

وهذه القطع الزجاجية الكبيرة جدا التي تصورها ماتيس تم حسابها بدقة شديدة لتحقق إيقاعها وتأثيرها، وتم تعديل تنغيمات الألوان النقية إلى درجة لا يستطيع أن يحققها سوى ماتيس. شكل(١٩٦)

ولكن هناك تعديل واحد نفذه المفسر بول بونى Paul Boany وهو عمل لم يستطيع ماتيس بكل عبقريته أن يتوقعه، فإذا نظرنا عن كثب وقرب من سطح النوافذ سنرى أن الأزرق والأخضر لونين شفافين ويسمحان للعين باختراقها ورؤية العالم الخارجي، وهما يشبهان الغوص مباشرة في وسط مياه حمام سباحة، أما اللون

---

([1]) Abid: P.168

الأصفر فله كيان أخر حيث انه شبه شفا ف وليس شفافا، لذا فقد تمت معالجته بلون حامض أبيض في الداخل لتدعيم الجزء العلوي ذي الملمس الرقيق الذي يشبه قفاز من الجلد الشمواه، وعملية الرسم على الزجاج لتحقيق هذا التأثير هي عملية عنيفة ومكثفة لتحقيق اللون الأصفر، وهذا ما يفسر استخدام الحامض بدلا من اللون أو الطلاء.

هذا الأجراء التقني في معالجة سطح العمل الزجاجي أعطى تأثير التدافع والانجذاب المتوازن لكل عملية اختراق للضوء من اللون الأخضر والأزرق، مع منع الاختراق على مساحه اللون الأصفر الحامضي، حيث يمنع برقة ويقيد نفاذ الضوء بالشكل الذي تتوقعه العين، فيثرى المجال البصري بتنوعات وتنغيمات خلابة، تلك الدقة الحقيقية في نوافذ ماتيس هي التي تجعلنا نقدر وتعجب بنوافذه جدا مع التقدير للابتكار الحيوي الهام الذي أضافته لمسات بول بوني لإخراج العمل على هذا النحو.

ومن أماكن أخرى نجد إبداعات فنية لنوافذ جمع فيها الفنانين القطع الزجاجية الملونة بأساليب متعددة تكاملت فيه عناصر التصميم المرسوم مع أساليب تعشيق الزجاج، سواء بالأسلوب التقليدي الذي يعتمد على التعشيق بالرصاص كالنوافذ التي صممها الفنان جورج براكGeorges Braque جورج راؤول Georges Rouoll، أو تلك التي اعتمدت على التعشيق بالخرسانة Dalle de Verre والتي حققت للفنانين التأثيرات الخطية القوية المواكبة لأسلوبهم التصويري ، كنوافذ الفريد مانسير Alfred Mamessieer و جين بيزين Jean Bazaine، وكان أعظم نجاح في الزجاج المعشق تكليف الفنان فرناند ليجيه Fernand Leger لتصميم النوافذ في أودينكورت Audincourt، والذي أقترح تنفيذه لهذه المهمة بابا الدومينكان الذي ساعدته صداقته مع معظم الفنانين في كلية باريس على منح كنائس فرنسا العديد من المزايا خلال الأربعينات والخمسينات .

- **جورج براك :Georges Braque (١٨٨٢-١٩٦٣)**

لم يصمم جورج براك Georges Braque أبدا زجاج معشق إلا في نهاية حياته عندما استقر في أستوديو في قرية فارنج Varange Ville بنورماندي Normandyبفرنسا.وعندما قدم الفنان جورج براك أعماله من الزجاج المعشق قدم نماذج تكاملت فيها عناصر التصميم المصورة بالمينا الزجاجية مع خطوط الرصاص الرابطة للقطع بعضها ببعض ، فنجد في طرف القرية كنيسة تعود إلى القرن الحادي عشر تحتوى على أفضل زجاج معشق(في رأى الكاتب) قد تم تنفيذه في القرن العشرين، وهي نافذة صغيرة ارتفاعها اقل من ٦ أقدام لشكل شجرة تجريدية تصور جذور السيد المسيح، ومن المستحيل وصف الدقة غير العادية والتجانس اللوني (الهارموني) الرائع للألوان الناعمة الرقيق والدقيق التي تمتد من الألوان البنية والبيج إلى الألوان الزرقاء السماوية مع اللون الأخضر المائي- ويتسلل

الضوء من خلال سلسة من التموجات اللونية والخطية مما يجعل المساحات الحيوية في الزجاج صافية وواضحة، تقفز بالعين من مكان لآخر نشعر معه بعمق الرضا الفني للألوان الرائعة، والذي ساعد على إتقانه وإخراجه بهذه الصورة الرائعة المفسر بول بوني Paul Bony [(١)] شكل (١٩٧) ،(١٩٨)

وفى كنيسة أخرى صغيرة بوسط القرية قدم الفنان جورج براك نموذج مختلف رغما عن بساطه تصميمه إلا أنه يحمل تفسير تقني متقن لتوظيف الخام، وهو النافذة الوردية الكبيرة في الطرف الغربي للكنيسة، التي هي جملية بصفة خاصة في ثراء ألوانها وأشكالها ودقة خطوطها وإن كانت ألوانها محدودة.[(٢)] شكل(١٩٩)

- **جورج راؤول Georges Rouault: (١٨٧١ - ١٩٥٨)**

أما جورج راؤول Georges Rouault فيمكن أن نرى بعض أفضل نوافذه في كنيسة صغيرة عاليا فوق جبال الألب بآسي Assy وتحتوى على الكثير من الأصالة والروعة في طريقة التوسع في إمكانيات الوسيلة الكلاسيكية للزجاج المعشق بالرصاص لاجتذاب التفاصيل الدقيقة التي يطلبها الرسام. شكل (٢٠٠)

فأسلوب الفنان التصويري يعتمد على استخدامه اللون الأسود الذي يحيط به أشكاله ومخلوقاته، حتى شكل من طريقة استخدامه له أسلوب مميز في القرن العشرين، فأبدع أشكال غارقة في حدود من الألوان الفاتحة والسوداء التي في تباينها القوي يتباين الضوء المنساب عبر تلك القطع الملونة بأسلوب تصويري تحمل دسامة اللون الأحمر الفاتح، والأخضر، والأصفر....، فالطلاء اللوني للزجاج له ملمسه وظلاله حول بعض الألوان المجاورة، والتي فسر بها اهتماماته الدينية ورسمه للمسيح بأسلوب حديث له اتجاه تعبيري واضح في العيون الشاخصة والشعر المليء بالخصل . شكل (٢٠١)

وكانت الإبداع التنفيذي في تفسير بول بونى Paul Bonyلذلك الأسلوب التعبيري للفنان جورج راؤول Georges Rouault بأسلوب جذاب ومهارة أدائية عالية في تعشيق قطع الزجاج داخل حدود الرصاص بأسلوب يصعب معه تمييز خطوط التعشيق عن الخطوط المرسومة، في ترجمة لمشاعر جورج الروحانية ذات التحديدات العميقة للزجاج والرصاص.

- **شلالات اللؤلؤ Dalle de- Verre :**

على مدار السنين القليلة الماضية اتجه الفن المعماري – وما زال – نحو ناحية جمالية خفيفة الوزن ذات علامات بارزه، فوحدات التقسيم الأساسية في البناء أصبحت أكبر حجما وانسجه الأسطح الزجاجية أصبحت ملساء بشكل أكبر. ولكي

---

(1),(2) Patric reyntains: The beauty of staind glass P.178

يواكب الفنانون ويبدعوا في استخدام الزجاج الذي يتكامل مع الفن المعماري المعاصر، رفضوا تقنيات العصور الوسطى وبدؤا في اختراع لغة جديدة.

وقد اتاح استخدام المواد اللاصقة ذات التقنيات الحديثة أمكانية استبدال التقنيات التقليدية في التعشيق إلى مواد أكثر حرية في تحقيق رؤى أبداعية جديدة، فكانت أول محاولة لتجنب استخدام الرصاص في تعشيق قطع الزجاج الملون والمطبوع تقنية "شلالات اللؤلؤ" التي فيها توضع قطعة زجاج سميكة مثل الجزل وتغمس في مادة الإيبوكسي أو الأسمنت، وكانت هذه التقنية شائعة جدا خاصة في فرنسا وألمانيا في الفترة التي تلت الحرب العالمية الثانية مباشرة ، ومن بين تلك المنظومات كانت الشبابيك المنفذة بأسلوب شلالات اللؤلؤ Dall-de Verre التي قدمها الفنان الفرنسي فرناند ليجيه Fertnand Leger لكنيسة القلب المقدس في أودينكورت sacred Heart, Audincourt (١٩٥١م) ، والتي نفذت بواسطة لويس بارليت Louis Barillet ، وهو أسلوب فني تطور منذ تقديمه لأول مرة في عام ١٩٢٠ على يد الفنان جين جودين Jean Gaudin الذي ابتكر حوائط تشبه الفريسكو من حيث اللون في فراغ بسيط. (1).

- **فرناند ليجيه : Fernand Leger (١٨٨١- ١٩٥٥)**

لم يكن فن فرناند ليجية Fernand Leger يخلو من الصراع الضوئي والمتناقضات الحادة التي أنجز فيها توازنا ووحدة بالتآلف بين اللون والشكل والأشياء مسيطرا فيها على الفراغ والتكوين، فالألوان زاهية والأشكال قوية هندسية أحيانا وغير نظامية أحيانا والخطوط والأشكال تبدو كأنها متفجرة على سطح الأرضية المنظمة في مساحات لونية محسوبة ذات اللون الواحد، والتي يبني عليها رموزه المختلفة التي تخترق الشكل والفراغ، فتتجه الخطوط وتتشعب وتتقاطع في كل اتجاه والتباين الواضح بين الاتجاهات الخطية هي التي تبرز الأشكال المتفجرة على السطح وتحدث نوع من العمق والبعد الفراغي في السطح. شكل (٢٠٢)

وتوضح نوافذ كاتدرائية اودينكورت Audincourt cathedral التي قام بتنفيذها الفنان الهندسية البنائية المتفجرة لعناصر تصميم السطح الزجاجي الملون المجمع بالإنشاء الخرساني Dalle de Verre، وهي تقنية أتاحت للفنان حرية بناء عناصره وتركيبها بأسلوب يواكب منهجية الفنان، بمنطق تركيبي واندماجي إيقاعي متنوع تتقاطع فيه القطع الزجاجية الصغيرة والمتوسطة إلى الكبيرة، وتختفي خلفها اتجاهات رأسية قوية، أما الألوان التي أقتصر عليها ليجيه فتعد ميزة كبرى عند

(1) Andrew Moor : Contemporary Staind glass ,A guide to the potential of modern staind glass in architecture, Mitchell Bearzley publishers,1989, , P.163

التصميم للزجاج المعشق، وهى من أفضل الأعمال التي شهدها القرن العشرين. شكل (٢٠٣)، (أ، ب)

وأستمر ليجيه Leger يصمم العديد من ألواح الزجاج المعشق ومعظمها الآن في متحف ليجيه العظيم في إقليم بيوت Biot بفرنسا، وبعض هذه الأعمال ضخم جدا ولكن الألواح الأربعة الصغيرة من أفضل النماذج لفن ليجيه والتي تتسم بالتجانسات اللونية المنفذة.[1] (٢٠٤)

- **آلفريد مانسير Alfrd Mamessier: (١٩١١ - )**

صمم آلفريد مانسير Alfrd Mamessier العديد من النوافذ الزجاجية الملونة في الخمسينات والستينات في كل أنحاء فرنسا، استخدم فيها الزجاج المعشق بالخرسانة Dalle-de-verre التي كان يستخدمها ليجيه ووصلت مع مانسير إلى أعلى إمكانية في التصميم التجريدي وتركيب المساحات اللونية المتباينة. شكل (٢٠٥)

وقد أحدث أسلوب مانسير تباينات واضحة في تأثير الضوء على الألوان والخطوط والأشكال، اتخذت معها النوافذ شكل فقاعات لونية ذات حسابات إيقاعية دقيقة جدا، امتزجت فيها قطع الزجاج باتجاهاتها وخطوطها في توظيف بنائي خطي قوي مع الخطوط الخرسانية المعشقة للزجاج، في تباين المساحات الخطية المحيطة بقطع الزجاج، والتي أحدثت تنوع ملمسي بصري للسطح الملون وخلقت أبعاد مختلفة وعمق فراغي أكده الفنان باستخدام الألوان الساخنة والباردة على السطح، فنجد الأسطح الزجاجية الرائعة التي تغطي كنيسة هيم la chapelle de Hem (Nord) (١٩٥٨) بالقرب من مدينة ليل lilleبفرنسا، وقد وظف عليها الفنان تلك التقنية فخلقت تأثيرات روحانية برؤية ذات فكر معاصر. شكل (٢٠٦)

- **جين رينيه بيزين: Jean Rene Bazaine (١٩٠٤-٢٠٠١)** [2]

فنان فرنسي ومصمم زجاج معشق وكاتب، درس النحت في جامعة بيوكس للفنون Ecole des Beaux-arts بباريس، كما درس الأدب في جامعة السربون .
وقد بدأ عمله كمصور بعد زيارته لإيطاليا عام ١٩٢٤، وأول معارضه كان معرض جماعي عام ١٩٣٠، والذي تضمن أعمال لجين فوترير Jean Foutrier، جين بوني Jean Pougny، ومارسيل جرومير Marcel Gromaire .

وقد أشترك الفنان جين بيزين في تنفيذ العديد من نوافذ الزجاج المعشق بالكنائس الفرنسية بأسلوب تجريدي معاصر، تنوع فيها الأسلوب التنفيذي بما يتلاءم والغرض ألتوظيفي لمفردات التصميم اللوني والخطي، فمنها ما نفذ بالتقنية التقليدية للتعشيق - التعشيق بالرصاص - ومنها ما أعتمد على التركيب ألبنائي لقطع الزجاج

---

(1) Abid : p.179

(2) http://encyclopedia .thefreedictionary.com/Jean+Ren+Bazaine.

الملونة المعشقة بالخرسانة Dalle-de-verre ، والتي أظهر فيها الفنان براعة المصمم ألجداري في دمج العمل ألجداري المصور في الحيز المعماري في ترديد إيقاعي للعناصر المعمارية شكل (٢٠٧)

هذه البراعة الأدائية تجلت عندما طلب من الفنان جين بيزين أن يقوم بوضع أعماله ذات الرؤية المعاصرة في إحدى الكنائس القديمة التي يرجع طرازها الإنشائي للفن القوطي ووضعت جنبا إلى جنب مع نوافذ قديمة، ولم يستشعر المرء مع ذلك أي تناقض أو نفور داخل الحيز المعماري للبناء، هذه الكنيسة هي كنيسة القديس سيفرين The church of Saint-Severin وهي كنيسة صغيرة بالحي اللاتيني بباريس، والتي أنشأت بعد موت الناسك سيفرين تقديسا له في القرن الحادي عشر، والفراغ الداخلي للكنيسة يتضمن عقود متقاطعة فوق صحن الكنيسة تضم في جنباتها نوافذ الزجاج المعشق ، قام جين بيزين بتنفيذ مجموعة من سبع نوافذ من الزجاج الملون المعشق بالرصاص بأسلوب تجريدي معاصر يعتمد على الإيقاعات الخطية واللونية الجريئة التي تردد في إيقاع متجانس الخطوط البنائية للعناصر الإنشائية السائدة بالحيز الداخلي للكنيسة. شكل (٢٠٨)(أ،ب)

## ▪ تطور معاصر للتقنيات التشكيلية للمسطحات الزجاجية الملونة:

شعر العديد من فناني الزجاج المعاصرين بالحدود والتقييد نظرا للهيمنة المستمرة للأساليب التقليدية في تلوين الزجاج، فظهرت حركة التحرر من هذه القيود بالاتجاه لاستغلال المواد والطرق الفنية القديمة ولكن بأسلوب أكثر معاصرة لتصوير الديناميكية الضوئية للأسطح الزجاجية الملونة وتحرر في توظيف التقنية بشكل تفاعلي مع المسطح المصور ، أتاحتها لهم التكنولوجيا الجديدة المتطورة لاستخدام الخامات التي أبتكرها هؤلاء الفنانون لتواكب أساليبهم التصويرية.

فنجد التقنية الطلائية التقليدية لاستخدام المينا الزجاجية ذات اللون البني القاتم وقد تطورت في الأجراء التنفيذي للفنان بشكل أكثر معاصرة تعبيرية للغة العصر، كهذا اللوح الزجاجي من تصميم جان دومينيك فلارى Jean Dominique Fleuryالذي قدمه في عام ١٩٩٤، ويتكون من زخرفة فضية وزجاج أثرى صافي مرسوم يظهر عليه ملمس وثراء يتحقق بواسطة يد ماهرة وضعت مينا سوداء على الزجاج، أستخدم في سبيل إحداث تلك التأثيرات البصرية الملمسية المنوعة على السطح الزجاجي عدة أنواع من الأدوات منها أنواع مختلفة من الفرشاة للألوان الناعمة الجديدة والسميكة التي تشبه البنية النسجية، وكذلك الإسفنج والخرق (القماش) والشوك والأمشاط وفرشاه الشعر، حقق بها الفنان في استخدام اللون الأسود ظلالا متباينة تبعا للتغير في كثافة الطلاء ومدى ما حققه ذلك

من تنويعات ملمسيه وإيقاعية على سطح الزجاج المعالج والمنقوش بالحامض عند انسياب الضوء من خلاله [1].شكل (٢٠٩)

أما الشكل (٢١٠) فيبين اثنين من أكبر النوافذ الفرنسية التي صممها جيلز روزفول Gilles Rousvoal عام ١٩٩٣ للحكاية الدينية فوق الصحن الرئيسي لكنيسة القديس جوزيف ببونتيفي ، وتتكون هذه النوافذ من زخرفة فضية صافية ومعتمة وزجاج معشق بالرصاص، وتعطي مثالا للفكرة التي تستحوذ على اتجاه بعض الفنانين المعاصرين في استخدام الرسم الزخرفي على الزجاج المعشق المعاصر، الذي يعكس بوجه عام الرغبة في اختراق الضوء خلالها ببساطة بدون أي مضمون أو معنى، ويبدو المظهر المرئي بوجه عام في تكامل خطى ومساحات لونية متباينة الكثافة بين العناصر المرسومة وخطوط الرصاص المعشق بها القطع الزجاجية[٢].

تناقضها في ذات الكنيسة في النوافذ التي قامت بتصميمها كاثرين فيوليه Catherine Violleteعام ١٩٩٣، والتي تحيط بمنطقة الجوقة في مساحات لونية رقيقة تعتمد على اللون الأزرق الرقيق وألوان صفراء بسيطة، تخلق متضادات لونية (كونتراست) قوية مع ألوان النوافذ عند روزفول Rosvoal، وبالرغم من الاختلاف بين اللغة واللون عند هذين الفنانين إلا أنهما تشترك في سمات عامة لأستخدام الزخرفة الفضية تكفى لكي نراهما معا ويحققان منظر جميل رائع في تجاورهما .

- **الطلاء بالمينا :**

ألوان المينا تتكون من أكاسيد المعادن المسحوقة والمخلوطة من الزجاج المسحوق، والتي بإحراقها داخل الفرن تنصهر مع سطح الزجاج، منتجة ألوانا جامدة لامعة، وخاصة عند التعامل مع الزجاج الطافيء، ويمكن الطلاء بالمينا بطرق عديدة، كالطلاء بالفرشاة والرش وطباعة السلك سكرين، والتي أتاحت استخداما متناسقا ومتماسكا للدهان ضمن تماسكها بالزجاج بقوة عند إحراقها. وبعد الطلاء بالمينا وإحراقها فأن تلدين "تقسية" الزجاج بالطريقة المألوفة من خلال التسخين والتبريد السريع يكسب الزجاج قوة ومتانة، حيث أن أي حجم أو مقاس منه يتحمل الضغوط البنائية عند تركيبها بالمبنى.

وكان فنانو الزجاج حذرين من استخدام ألوان المينا المحروقة لأنها تحتاج إلى إنتاج درجات لونية جامدة معتمة وسطح غير عاكس، إلى جانب احتياج عملية الحرق لإتمام ومعرفة تامة من قبل الحرفي، وان يكون من الخبرة ليتلافى التشوهات والألتواءات التي قد تنتج عن عملية الإحراق والتبريد السريع وأثار ذلك على

---

(1) Andrew Moor: Architectural glass art, form and technique in contemporary glass,p. .

(2 ) Abid : P.40

الألوان، وطرق امتزاج الألوان في الفرن ومعرفته بالتحولات اللونية التي تطرأ على لون المينا بعد إحراقها، إلا أن النتائج كانت مبهره ومشجعة لما تحمله ألوان المينا من مزايا مثل خواص الالتصاق وتحقيقها لإكساب السطح لمعانا معدنيا Metaallic بالإضافة إلى ثبوت درجة الحرارة عند حرق جميع الألوان مما يعنى إمكانية حرق ألوان عديدة في نفس الوقت، وبخاصة المعالجة في الأفران الخاضعة للكمبيوتر والتي يسهل الرقابة عليها(1).

وقد فتح هذا المجال أمام العديد من الفنانين للجمع ما بين أكثر من تقنية أدائية في سبيل تنويع الأثر الضوئي للزجاج الملون ، فمنهم من جمع بين الطلاء بالمينا والمعالجة بالأحماض في أخراج أعمال تصويرية بارعة ملحقة بالمنشآت المعمارية المعاصرة.

- **لويس رينية بيتي Louis Rene Petit :**

قدم الفنان الفرنسي لويس رينية بيتي Louis Rene Petit أعمالا امتازت بأداء خطي متناغم جمع فيه بين أساليب متعددة لاستخدام المينا الناعمة والألوان المعتمة matting على الأسطح الزجاجية المعالجة بالحامض التي ترشح الضوء في نعومة وتناغم، بالتداخل غير العادي للألوان الرقيقة التي تميز أعماله منذ السبعينات (١٩٧٠) بأسلوب اختزالي حديث ناعم جدا ومتواتر، في تكاملها المتناغم مع أقدم الأنماط البنائية ( معظم كنائس العصور الوسطى )، لتضيف إلى الفراغ ولكنها لا تتحداه، فنرى واحدة من ٣٠ مثالا لنوافذ وضعت بتقليد لأعمال القرن العاشر والحادي عشر تم تنفيذها في عام١٩٩٢ تحوي زخارف نباتية خطية بالمينا السوداء تخترق المساحات الزجاجية الملونة في تقسيمات إيقاعية منوعة وبسيطة للزجاج المعالج بالحامض، والشكل يعرض تفصيلية لأحدى تلك النوافذ. شكل (٢١١)

وفى مثال أخر نرى نوافذ كنيسة القديس بول المعاصرة contemporary church of St Poul des nations بفرنسا ( ١٩٩٦ ) تغطيها ألوان المينا في تقسيمات لونية بين استخدام اللون الأحمر والمساحات الزجاجية الشفافة غير الملونة والمعالجة بالحامض، والتي تكامل في تصميمها استخدام الخط الأسود الذي لعب دورا بارزا في إحداث تنويعات إيقاعية بين المساحات اللونية المتباينة، والمعالجة بالحامض في المناطق الشفافة من الزجاج حققت الانسياب اللوني الشفاف للضوء وحافظت على خصوصية الرؤية داخل الكنيسة بعزلها عن المنظر الخارجي المحيط. شكل (٢١٢) (أ، ب)

---

(1) Andrew Moor : Contemporary Staind glass ,A guide to the potential of modern staind glass in architecture, P.41

- **ديديه كوينيتين Didie Quentin :**

حدثت زيادة ملحوظة خلال التسعينات في عدد الفنانين الذين يعملون بأسلوب التصوير التجريدي، ولكن واجهت هذه النزعة بعض الانتقاد الموجة إلى هذا الأسلوب، حيث رأى البعض أن هذا الاتجاه قد يخلو من أي اتساق هندسي أو شكل يساعده على الامتزاج مع الكيان المعماري، مما قد يجعله من السمات المعرقلة التي تسبب عقبات وصعوبات في العمل، ولكن يبدو أن هذا هو التحدي الذي يجب أن يواجهه الفنان المعاصر عند استخدامه هذا الأسلوب التجريدي في تصميم عمل زجاجي يعكس بعض جوانب شكل المبنى وخاماته، بحيث يتكامل العمل بجميع عناصره بسهولة مع البناء المعماري.

وقد حاول الفنان الفرنسي ديديه كوينيتين Didie Quentin والفنان برونو دى بيرى Bruni de Pirey إيجاد حلول لهذه المشكلة بدمج أشكال هندسية بسيطة مع ألوان ناعمة وعرض دقيق. ويبين شكل (٢١٣) لوحة مثالية للفنان الفرنسي ديديه كوينتين المنفذة عام ١٩٩٢ يعرض فيها مزيج كامل للنزعة التشكيلية والتعبيرية المجردة حيث تعمل النافذة كستارة تشبه نسيج الموسيلين Muslin التي تقوم بترشيح الضوء وتجعله أكثر نعومة وأقل شدة.

وفي عمل آخر نجد واحدة من سلسلة تتكون من ست ألواح صغيرة هادئة تم تصميمها عام ١٩٩٣ لتضاء من الخلف حيث تثبت على الجدار وعندما نراها نرى هندسة أفقية قوية تنضم معها وترتبط بعناصر تجريدية مرسومة غنية بالألوان والأشكال التي توحي بأشكال طبيعية وعضوية. شكل (٢١٤)

ويبقى فن الزجاج المعشق في انقسام بين هؤلاء الذين يرغبون في استخدام أسلوب خطى واضح بدون أي تراكمات، وهؤلاء الذين يطمحون لشيء أكثر نعومة وأكثر عضوية وأكثر بنية نسجية. وقد حاول بعض الفنانين الجمع بين الاتجاهين في تنفيذ أعمال تعتمد على التعشيق التقليدي باستخدام الرصاص وتقديم أشكال عضوية متراكبة بشكل مبتكر، فقد كشف مجال التصوير ألجداري باستخدام الزجاج المعشق عن حركة أبداعية معاصرة تواءمت مع الحرية الفكرية للفنانين المعاصرين، قدموا فيها صياغة ضوئية وإيقاعات لونية أذابت الطبيعة القاسية للخام وطوعوها في أشكال عضوية مرنة، تحول بها السطح إلى لوحة تصويرية ذات ملامس بصرية وأبعادا ضوئية متباينة، مثلما نراه في أعمال الفنان بريان كلارك Brien clarke الذي قدم زجاج معشق برؤية معاصرة.

- **بريان كلارك Brian Clarke: (١٩٥٣- )**

منذ بداياته الأولى ظهرت موهبة بريان كلارك Brian Clarke الفنان الإنجليزي الذي يمثل واحدا من الفنانين الرواد في مجال فن الزجاج المعاصر، حيث التحق بمدرسة أولد هام بلانكشاير Oldham' Lamcashire - إنجلترا في سن

الحادية عشر،ثم ما لبث في سن السابعة عشر أن ذهب كي يدرس فن الزجاج الملون المعماري في جامعة شمال ديفون للفنون والتي أكتسب فيها خبرة واسعة في الارتباط الوثيق بين الزجاج الملون والمعمار ، وبعد أن أتم دراسته عمل لفترة قصيرة كرسام وفنان زجاجي معشق حتى عام ١٩٧٤ عندما حصل على منحة تشرشيل لدراسة الزجاج المعشق في أوربا وكان لدية موهبة غير عادية وذكاء خارق ولغة تشكيلية عالية الأداء. (١)

تلك التجارب المتعددة التي مارسها كلارك داخل وخارج بريطانيا، حيث قام بسفريات كثيرة إلى فرنسا وألمانيا لمشاهدة الزجاج المعشق المعاصر وقابل معظم فناني الزجاج المعشق وزارهم، وكان لهذا الاحتكاك الفضل في اكتسابه للكثير من الخبرات التقنية حول الزجاج المعاصر، مما كان له من الأثر الكبير على باقي مراحل عمرة الفني وأثقل تلك الموهبة الفذة.

وتصميمات بريان كلارك للزجاج المعشق تتحدى من الناحية التكنيكية عملية التنفيذ حيث تتطلب قدرات خاصة للتغلب على الصعوبات الحرفية التفصيلة، ويبدو أن لغة الجرافيك عند كلارك في أخر السبعينات وبداية الثمانيات كانت استمرار لمفردات جوهان شرايتر Johannes Schreiter فنجده بدأ بالنماذج المقطعة المجزأة، ثم اتجه إلى سلسلة من الأشكال الهندسية الفرعية التي تتخذ شكل الحروف، وبعد منتصف الثمانيات بدأ كلارك يستخدم أشكال عديمة الشكل تشبه الخلية الأحادية أشكال الحياة الميكروسكوبية في أشكال هندسية، ومؤخرا جدا الأشكال طبيعية أكثر وتوحي بأوراق النباتات وإزهارها وأشكال الطيور.وكان كلارك جريئا دائما في أستخدمه للون وكان يعمل دائما بالألوان الأولية البسيطة لإنتاج أما مجال لونى كخلفية كبيرة, أو توليفات لونية متشابكة ومتعارضة، وكان المجال الذي دفع منه بريان كلارك حدود الزجاج للإمام هو المقياس الذي كان يعمل عليه ، حيث نفذ العديد من المشروعات التي غطت مساحات شاسعة وصلت في بعض الأعمال إلى ٤٧٠م٢. (٢)

وقد استخدم بريان كلارك تقنية تعتمد على المزج بين أسلوبين تنفيذيين، حيث تضم أعماله الزجاج المعشق بالرصاص مؤلفا مع الزجاج المنفذ بأسلوب الموزاييك ( أي بلاطات زجاجية تقطع ويتم لصقها على لوح آخر من الزجاج الطافئ الذي يكون بمثابة السطح الحامل للعمل ) ، وقد ساهمت التكنولوجيا الحديثة على إيجاد مواد لاصقة كالسيليكون والراتنجات والايبوكسي والغراء اللاصق بالأشعة فوق البنفسجية التي جعلت من الممكن لصق أي نوع من الزجاج مع نوع آخر مع تفادي معاملات التمدد وعدم الاستقرار التي كان يعاني منها هذا الأسلوب في الستينات مما كان ي}دي إلى انفصال طبقات الزجاج ، أما تلك الأصماغ

---

(1) Andrew Moor: Architectural glass art, form and technique in contemporary glass,, P.108

(2) Abid: P.110

الحديثة فقادت للتوصيل إلى اصماغ مرنة معمرة تتيح للفنان حرية استخدام هذا الأسلوب الفني.(١)

ويعرض الشكل (٢١٥)(أ، ب، ج) إحدى تلك الأعمال التي ابدعها بريان كلارك من الزجاج المعشق المنحنى لصالة الألعاب الرئيسية لقرية فالنتينو ومبنى المؤتمرات ووسائل الترفية في بارى Bariبايطاليا عام ١٩٩٦، ويبلغ الحائط ٣٠ متر عرض×٣ متر ارتفاع، والعمل يعكس استخدام كلارك الجرئ دوما في استخدام اللون وتعامله الدائم مع الإيقاعات البسيطة الأولية سواء في سبيل تقديم خلفية واسعة ملونة أو بوحدات لونية متناقضة ومتداخلة، وهو ما يضفي على العمل الحيوية حتى إلى أبعد المشاهدين له، خالقة بشكل عميق نوعا من الحوار الفني الرمزي الواضح بين الوحدات الهندسية والوحدات العضوية وكأنها طافية في المجال اللوني الموحد للأرضية، والعمل في مجمله يعمل ليس فقط كستارة لأشعة الشمس القوية وإنما أيضا لإضفاء الحيوية في الداخل مع مسارات الضوء التي تسقط على الأرضية في ألوان ناعمة، والصور الجزئية وشكل النقش الملون تصبح من معالم الترحيب الدافئ عند الإضاءة ليلا.

- **تشكيل السطح الزجاجي بالحفر:.**

يطلق مصطلح الحفر Etchingللإشارة إلى التقنيات التي يتم التعامل معها على سطح زجاجي إما بالنفخ الرملي ( الصنفرة) sand blastingأو الحفر بالحامض Acid-etching وكلا الأسلوبين يهدفان إلى خلق درجات ملمسيه ولونية متعددة على السطح الزجاجي(٢).

تتضمن عملية نقش الزجاج بالنفخ الرملي "الصنفرة" قشط الأسطح الزجاجية باستخدام الحبيبات الرملية وهى عملية تتم بسرعة عالية من خلال ضاغط هواء Com pressor وذلك لعمل مساحات بيضاء شبه شفافة.

وقد استخدم الحرفيين درجات متباينة للحبيبات الرملية من اللينة إلى الأكثر خشونة وذلك لضبط درجات اللون الأبيض وتعديل مساحاته الناتجة وإنتاج طبقات مختلفة بصنفرة بعض المناطق أكثر من غيرها لإحداث التباينات في المسطح، وهذا بعد أن يتم نقل الصورة من التصميم المبدئي إلى سطح الزجاج من خلال لوح الإستانسيل (اللوح المثقوب) من الورق أو البلاستك والذي تتم تغطيته وتفريغه باليد، والآن تدار عملية التقطيع هذه بالكمبيوتر خاصة في سنوات الفترة الماضية حيث دخل الكمبيوتر بشكل حيوي في أعمال زجاجية كثيرة.

والمصور ألجداري من خلال تلك التقنية يمكنه إبداع نقوش مبهجة وطبقات مختلفة وأشكال نصيه باستخدام آلة نقش بالنفخ بأن يقوم بقشط مساحات معينة عن غيرها ثم يقوم بتنوع اختراق الحبيبات الرملية لسطح الزجاج. لكن العيب الواضح

---

(1) Abid : p. 65.
(2) Abid: P.26

في تلك العملية هو أن بعد أتمام عملية الصنفرة فأن الزجاج يصبح معتما وخشنا وهو العيب الرئيسي في استخدام أسلوب الحفر بالصنفرة، مما يؤدى إلى اجتذاب السطح للأتربة والتصاق الشحوم بمئات الشقوق على سطح الزجاج، لكن الفنانين استطاعوا التغلب على ذلك من خلال المعالجة اللاحقة بالحامض، والتي تعمل على تنعيم السطح، وهى العملية المعروفة بالتلميع بالحامض Acid-brighteningأو الصقل بالحامض –acid polishing ، كذا فقد توصل الفنانين لاستخدام "الحامض" الأبيض لإنتاج اثر مماثل من عملية الصنفرة ولكن مع الحصول على سطح ناعم بعكس عملية الصنفرة "بالنفخ الرملي" وهى الطريقة المعروفة أيضا "بالنقش" أو الزخرفة الفرنسية"(١)

• **أنطونيو ساينز Antonio Sainz (كيشافا Keshava) :** (٢)

كيشافا Keshava هو الأسم الفني للفنان أنطونيو ساينز Antonio Sainz المولود في لجرون Logrono بأسبانيا ودرس العمارة في جامعة نافارا Navarra University ، وبعد أن تمرن كمعماري ذهب إلى برشلونة عام ١٩٨٣للعمل في مجال الزجاج المعشق ، فمزج ما بين العناصر المعمارية المختلفة من واجهات وأسقف وسلالم .... وبين الزجاج المعشق الذي أضفى قيمة فنية ورمزية وفلسفية للمبنى الإنشائي .

وقد تدرب كيشافا أثناء زياراته للمدارس المتخصصة في مجال الزجاج المعشق بأوربا على يد فنانين متخصصين أثقلوا موهبته ، مثل لوينج شافرز Ludwing Schaffrath وجوهان شرايتر Johannes Schriter وايد كاربنتر Ed Carpenter ونارسيس كواجلياتاNarcissus Quagliata .

وكانت بؤرة اهتمامه في دراساته لإلحاق الزجاج المعشق بالبناء المعماري، الفهم والتفسير لانسياب الضوء للحيز الداخلي للبناء ، فكانت النتيجة أعمالا لاتحمل فقط البحث حول ايجاد حلول تقنية معاصرة لتوظيف الأمثل للزجاح الملون في البناء ، ولكن ايضا إضفاء التخيل والتناغم اللوني والتأثيرات البصرية المتباينة داخل الفراغ المعماري.

وقد أكتشف كاشيفا من تلك الدراسات القوة الديناميكية الآنية للزجاج الملون تحت وقع الضوء وتباين التأثيرات البصرية التي يخلقها في الفراغ، فأبتكر أعمالا يمتزج فيها النحت الزجاجي المتحرك مع الأسطح الزجاجية الثابتة، والتي تتوع فيها توظيف التقنية الأدائية لنقش الزجاج في التعبير عن المعنى والمضمون، فنجد في إحدى أعماله التي تغطي واجهة إحدى المباني الإدارية في برشلونة والذي يطلق

---

(1) Andrew Moor: Architectural glass art, form and technique in contemporary glass, P.26

(2) Stephen Knapp: The art of glass,Intergrating Architecture and Glass , Rockport publishers,Inc, 1998 ,p.83.

عليه " الكسوف الدائم Permanent Eclipse"، تمازجا بين حفر الزجاج sand blasting والمعالجة بالحامض والزجاج الملصوق، والتي يتقدمها في تشكيل نحتي في داخل المبنى فوق المدخل الرئيسي الشكل النحتي الزجاجي المتحرك المتباين الملامس ما بين السطح المعالج بالصنفرة والكتل الزجاجية المشطوفة، والتي من شأنها أن ينكسر على حوافها الضوء الظاهري تاركا نوعا من البراقية والتلألؤ على تلك الحواف ، وهي تقنية تعرف بجلي الزجاج وقشطه بغرض تلميعه Bevelling and brilliant- Cutting ، وتمثل هذه العمليات تجليخ الزجاج وتلميعه باستخدام أحجار التجليخ دائرية الشكل، فالأحرف المشطوفة هي زوايا محفورة في حواف الزجاج ثم تلميعها ، في حين أن تقطيع الزجاج بغرض تلميعه تتضمن قشط مقعر دائري في سطح الزجاج وقشط أجزاء منه على شكل حرف "V" وهذه العمليات يمكن إتمامها باستخدام الماكينات التي تعمل بالكمبيوتر، مع أن شفافية الزجاج بعد عمل تلميع له باستخدام تلك الماكينات غالبا ما يترك وراءه أشياء تتطلب العمل اليدوي وقطع الزجاج المجلية واللامعة بتلك التقنية تخلق أثر متلألأ ومتقلب الوميض تحت الضوء [1].شكل (٢١٦) ( أ،ب،ج،د)

والإضافة التي تكسبها تلك التقنية للعلاقة الضوئية التي تتولد بين القطع الزجاجية المختلفة والضوء الظاهري هي أنه قد أمكن تجميع القطع الزجاجية الناتجة عن المحاولات المتزايدة للفنانين في استغلال الطريقة العشوائية التي فيها ينفلق الزجاج أو ينحدر ميله عند طرقة بقوه عن قصد وعن غير قصدFragmenting and Shattering، وهذه التقنية تنتج أثرا لامعا مميزا حيث فيها يتم انعكاس الضوء على الحواف المكشوطة، مضيفا لذلك أثر لامع لقمة وقاع الحافة المسلط عليها الضوء.

حيث للحصول على تعرجات سطح قطع البلاطات الزجاجية وإحداث تموجات من شأنها أن تكسب السطح المرئي شكل غير منتظم وانكسارات عديدة لأشعة الضوء بإعطائها لمعان وزيادة إضاءة للقطعة الزجاجية، حيث يقوم الفنان بطرق الزجاج يدويا بمطارق خاصة كالبلطة والسندان مثلا، وتكون هذه الشطفات عشوائية كبيرة أو صغيرة أو عميقة، والتي تمكن الفنان من تجميع أجزاءها وربطها في هيكل بنائي واحد هي تلك الأصماغ الحديثة.

وقد أتاح التطور التكنولوجي في مجال المواد اللاصقة كما ذكرنا فوائد عظيمة للفنانين لسهولة دمج القطع وتلاصقها مكونه مسطح له كتله واحدة (شلالات اللؤلؤDalle de Verre )، مع تفادى معاملات التمدد وعدم استقرار وحدات

---

(1) Andrew Moir: Architectural glass, Aguid for design professionals, P.31

الزجاج التي كان يعاني منها هذا الأسلوب في الستينات، مما كان يؤدى إلى انفصال طبقات الزجاج بعضها عن بعض) (١)

هذا التطور الذي قاد للتوصل إلى اصماغ مرنة فتح المجال لجرأة أكثر إبداعا في تركيب قطع زجاجية بأسلوب بنائي تعتمد في تجميعها بشكل أساسي على المواد اللاصقة وقوتها في بناء المسطحات بمساحات هائلة ، الذي لا نعرف معه هل هي حائط أم شباك، ومن المبتكرين المعاصرين المستخدمين لتلك التقنية الفنان الفرنسي جابريل لوارGabrielle loire وابنة جاك لوارJacques Loire اللذان نفذا أعمالا ذات ارتفاعات شاهقة بدت كالمنارات المضيئة . شكل (٢١٧)

ومن التقنيات التي ساعد على ظهورها تطور تلك الأصماغ الحديثة المرنة والمعمرة إمكانية تشكيل مسطحات ذات تركيبات لطبقات زجاجية متعددة بأسلوب "الكولاج"، أنتجت أعمالا زجاجية برؤية تصويرية تعكس لغة العصر التشكيلية المعاصرة.

وقد برع المصور الأسباني جوزيه فيرنانديز كاستريللو Jose Fernandez- Castrillo في تجميع القطع الزجاجية الملونة بالشكل المطلوب بأسلوب " الكولاج "، ثم تلميعها على درجات متباينة باستخدام ماكينة يدوية لجلي الزجاج تجعل سطح الزجاج شفاف مرة أخرى، وهذا يعتبر مجهود شاق ومهاري، حيث أن ارتجاف اليد ولو بشكل طفيف ممكن أن يترك بشكل واضح آثار لتجاعيد أو كرمشه على سطح الزجاج. وربما حقق عدد قليل من فناني الزجاج في العالم نجاحا كبيرا في تطوير طريقة وأسلوب فريد ونقي وبسيط مثل ما حققه الفنان الأسباني جوزية فيرنا نديز كاستتيرلو Jose Ferniendez- Costrillo .(٢)

- **جوزيه فيرنانديز كاستريللوJose Fernandez- Castrillo :**

ولد كاستيرلو في ريجيراسليون Reguerasleonبأسبانيا عام ١٩٤٤، وبدأ في عام ١٩٦٦ في دراسة الزجاج ببرشلونة ثم تحول الحصول على الدبلوما في العمارة التكنيكية بجامعة برشلونة عام ١٩٦٧، دبلوما في التصميم الداخلي عام ١٩٧٦ . وخلال دراساته للعمارة والتصميم أستمر في تطوير العمل في الزجاج، وفى عام ١٩٧٢ أسس أستوديو زجاج خاص به في برشلونة.(٣)

ومنذ ذلك الحين وحتى بداية الثمانينات كرس طاقاته لاكتشاف بديل للغة التقليدية للزجاج المعشق وكان يبحث عن طريق لا يبدو فيها أي عنصر زائد أو غير

(1) Andrew Moor: Architectural glass art, form and technique in contemporary glass,, P.65.
(2) Stephen Knapp: The art of glass, p. 47.
(3) Andrew Moor: Architectural glass art, form and technique in contemporary glass,, P.48.

ضروري، بحيث انه حتى التركيب المدعم للزجاج يصبح جزء من التركيب الكلي، وكان يرى أن العمل في الزجاج يجب أن يكون تقليدا للتصوير ولكنه عمل فني في حد ذاته.

وقد ابتكر العديد من القطع المستقلة بمقياس صغير نسبيا دمج فيها الزجاج المستوى والزجاج الملون مع عناصر أنتجها بعملية صقل وشطف وحفر بالحامض، هذه الأعمال التي توصف بأنها "جرافيك زجاجي" عرضت لأول مرة عام ١٩٧٩، وما جعله يطور هذه اللغة البسيطة هو إدراكه أن عملة في الزجاج المعشق وقوالب الزجاج أصبح أكثر شاعرية واقل تعبيرية، ويتطلب هذا أساليب تنفيذه أقل إرهاقا عن الأساليب المستخدمة في الزجاج المعشق التقليدي.

وفي عام ١٩٨٣ شارك كاستتيرلو في تأسيس جماعة فيدر Groub Vidre كجزء من حملة لزيادة الوعي بالزجاج المعاصر في برشلونة، وفي نفس الوقت تم إنشاء برنامج رئيسي لتطوير من زجاج كاتالونيا Catalonianأدى إلى أنشاء معهد برشلونة للزجاج المعشق أشتغل كاستريللو مستشارا له ، وكذلك مؤسسة مركز زجاج برشلونة في عام ١٩٨٤.

وتضفي أعمال كاستتيرلو الحياة على الزجاج المتألق الذي يقدم مظهر نظيف وصافي ومرتب عندما يأخذ لوح من الزجاج السادة المصقول كما لو كان ورقة بيضاء أو كانفاه خالية، ويستخدم كل تكنيك متاح تقريبا لكي يضيف إلى السطح أو يخترقه سواء بالحفر بالحامض، شبلونة حرير، حفر رائع، شطف ولصق وصقل وطرق، أو بالأسطح المشطوفة المائلة المصقولة، أما الألوان فتشبه المجوهرات الخالية من العيوب.

وتميزت كل أعمال كاستتيرلو بأنها مجسمة "ثلاثية الأبعاد" في الطبيعة ولكن لا نستطيع وصفها بأنها ذات ملمس أو ذات بنية نسيجية، وإنما تتميز بجمال الزجاج المنحوت أو المحفور، الذي كان كاستريللو لدية قدرة كبيرة على تطويع التقنية لإظهار بهاء الزجاج فيه، مدركا أن أصغر اللمسات اللونية والخطوط تكون مطلوبة لجعل أكبر مساحة مليئة بالحيوية والحركة.

وبعرض نماذج من أعمال كاستريللو نتبين أسلوب بسيط في صياغته تنطلق جمالياته من تلك البساطة في أسلوب اعتمد على "الكولاج" المجرد لاستخدام الألوان، ويحوي أسطح وطبقات ساطعة للزجاج المتلألئ تعدل وتحور الضوء الذي يمر من خلال سطح الزجاج وتخلق عمل يستجيب للحركة في الأجواء المحيطة به وهو مفهوم بسيط جدا، ولكن كاستريللو من أوائل من رأوا إمكانيات هذه الطريقة بوضوح شديد.

ففي شكل (٢١٨) نافذة تتكون من أربع ألواح (يطلق عليها أل فنت Al Vent) والتي نفذت عام ١٩٩١ على مساحة (٢×٤،٤م) بمنزل خاص في برشلونة – أسبانيا, وتبين النافذة قوة البساطة والتقييد، والعمل منفذ على خلفية زجاجية محفورة بالحامض واللون ناتج من ألواح كبيرة من الزجاج الأزرق الشبه أثرى semiantique وهو نوع يباع باسم (Desage - 75 ).

وفى عمل أخر شكل (٢١٩) (أ،ب،ج) يشبه ستارة أو شاشة بسيطة بعنوان (تدخل intervencion ) – والمنفذة عام ١٩٩٣ على مساحة ٢،٧×٣،٥, وموضوعة على الجدار الخارجي لحجرة الاستشارة في مستشفى جينميد كس Hospital Ginemedex ببرشلونة، ، ويستشعر المرء عند النظر إلى هذا العمل الإحساس بالهدوء والتأمل مع وجود ديناميكية تتولد من الخطوط المتموجة وعندما تتحرك الشمس من خلال السماء فأن لون وعمق التصميم يتغير تغيرا دقيقا ورقيقا.

أما الشكل (٢٢٠)"الذي يطلق عليه "عملية تشابه (Procesd' Afinitat) والذي نفذه عام ١٩٩٥ على مساحة (٢×٢،٥م), والذي يشبه في أسلوبه عمل أل فنت Al Vent ، فإن المنحنيات المكسورة في هذا العمل أتاحت بالصفة النحتية في الزجاج المصقول خلق تعارض مع الإحساس العام بالاختراق والتبسيط.

وفي الشكل (٢٢١) نافذه طولية بلغ ارتفاعها ٧م أمرت بتنفيذها عام ١٩٩٥ - بلدية مدينة برشلونة عند ترميم كنيسة سانتا ماريا ديل مار Church of Santa Maria del Mar ، نتبين بوضوح الطريقة التي مزج بها فيرنانديز كاستريللو كل مهارات حرفة الزجاج لتحقيق شكله المميز للجرافيك بأسلوب المتقن، وهنا استخدم ألواح كبيرة من الزجاج الملون موضوع عليها قوالب زجاجية سميكة،والخطوط المنحنية القوية والبقع اللونية الصغيرة أضافت حيوية لشكل التصميم.

وفى عام ١٩٦٦ تم تكليف كاستريللو لتصميم ٢٤ لوحة كل منها بمساحة (٣٤و١×٣م) للمكتب الرئيسي لمعامل باير office of Bayer laboratories ببرشلونة، قدم فيها الفنان خلفية من ألواح الزجاج المحفور السادة في مظهر بارد وحركي متجانس مع مفردات العمارة، واللون الجريء واللامع ينتج نفس الأجواء الصافية والدقة الكبيرة وتركيز العمل، لينتج اتصال قوى مع البيئة العلمية للمبنى.شكل(٢٢٢)

وتعكس جميع أعمال كاستريللو اعتمادا قويا على الخط واتجاهاته لتحويل المسطح إلى ديناميكية خاصة، العنصر العامل فيها هو " الضوء" بإبرازه البراق لتلك الخطوط والفصل بين المساحات اللونية فى خطوط ضوئية متلألئة كالتفصيلية المأخوذة من لوحة من ضمن ٣٦ لوح صممها كاستريللو ونفذها كجزء من تجديد جريء عام ١٩٩٦ للبيت التاريخي للمعماري أنطونيو جاودي فى أسبانيا Antoni Gaudi Shistoric Casa Bolines. . شكل(٢٢٣)



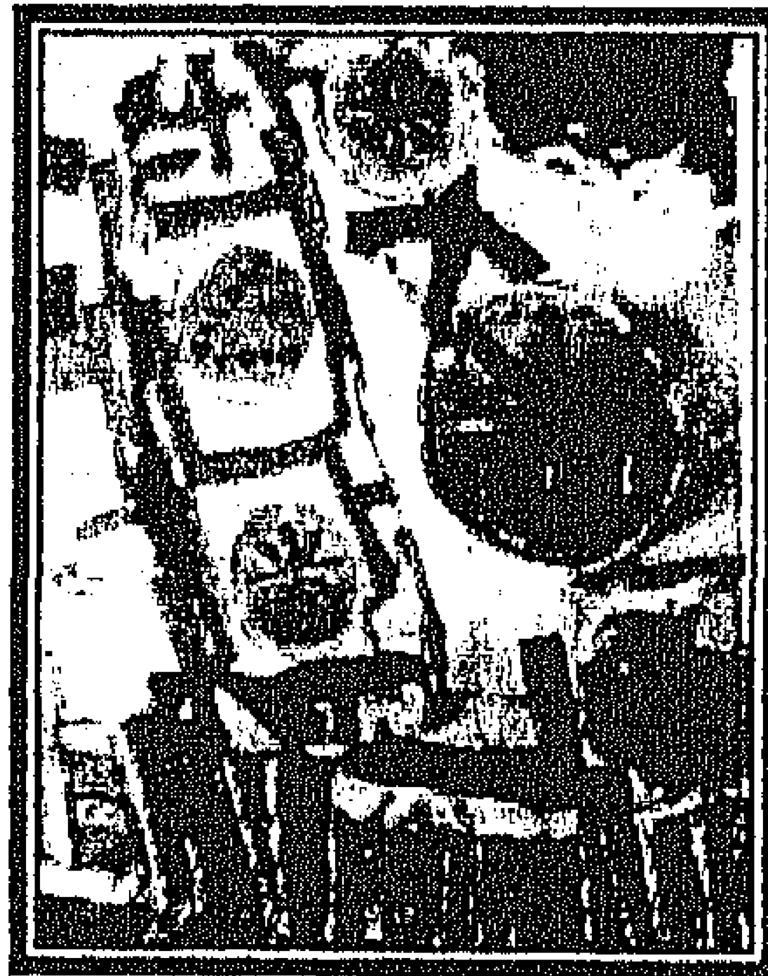
شكل (٩١)(أ)
**لاند مارك** ..... Parc de l'Estacio del Nord،نحت وسيراميك ملون، برشلونة ، أسبانيا .



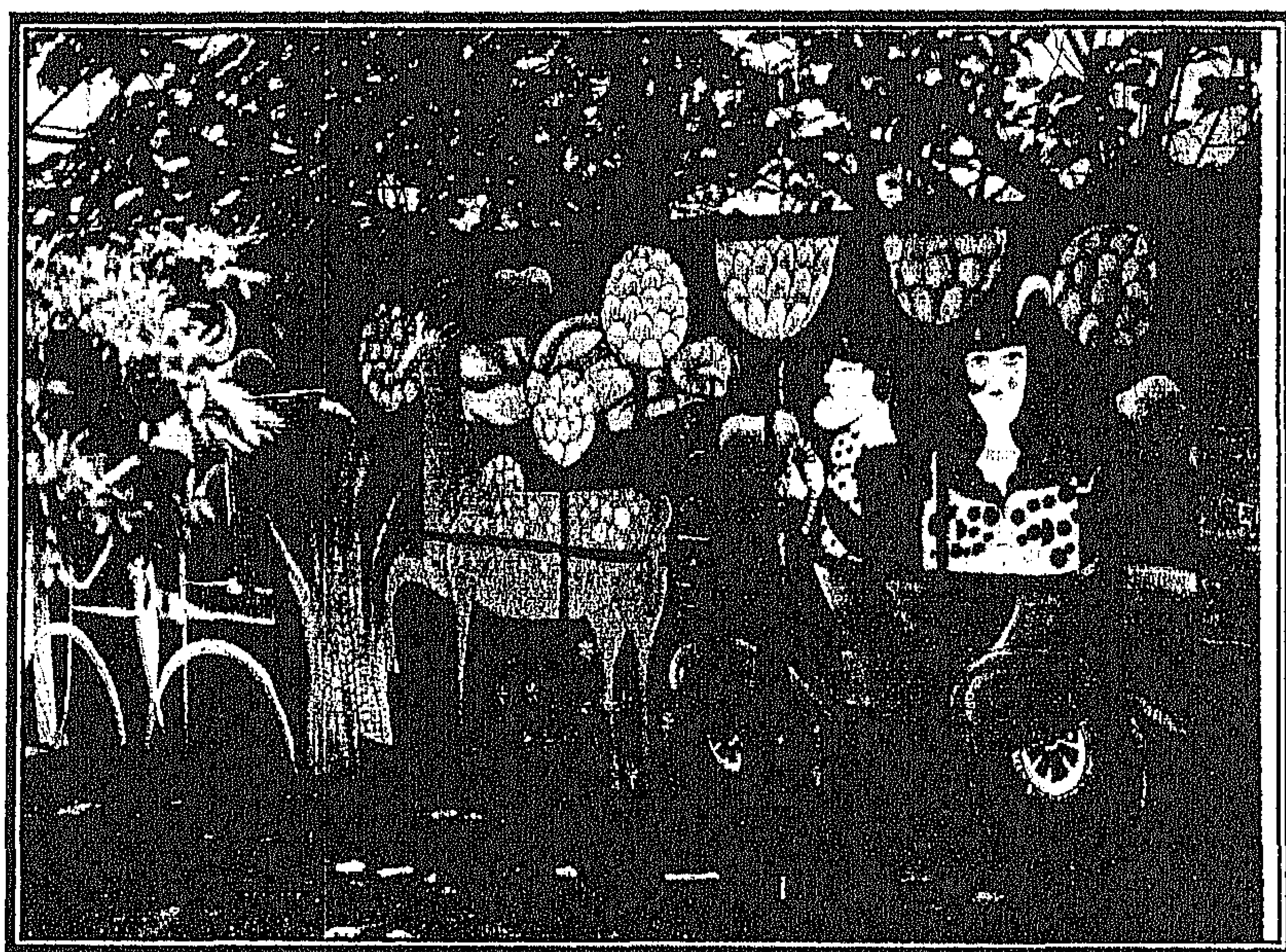
(ب)
تفصيلية



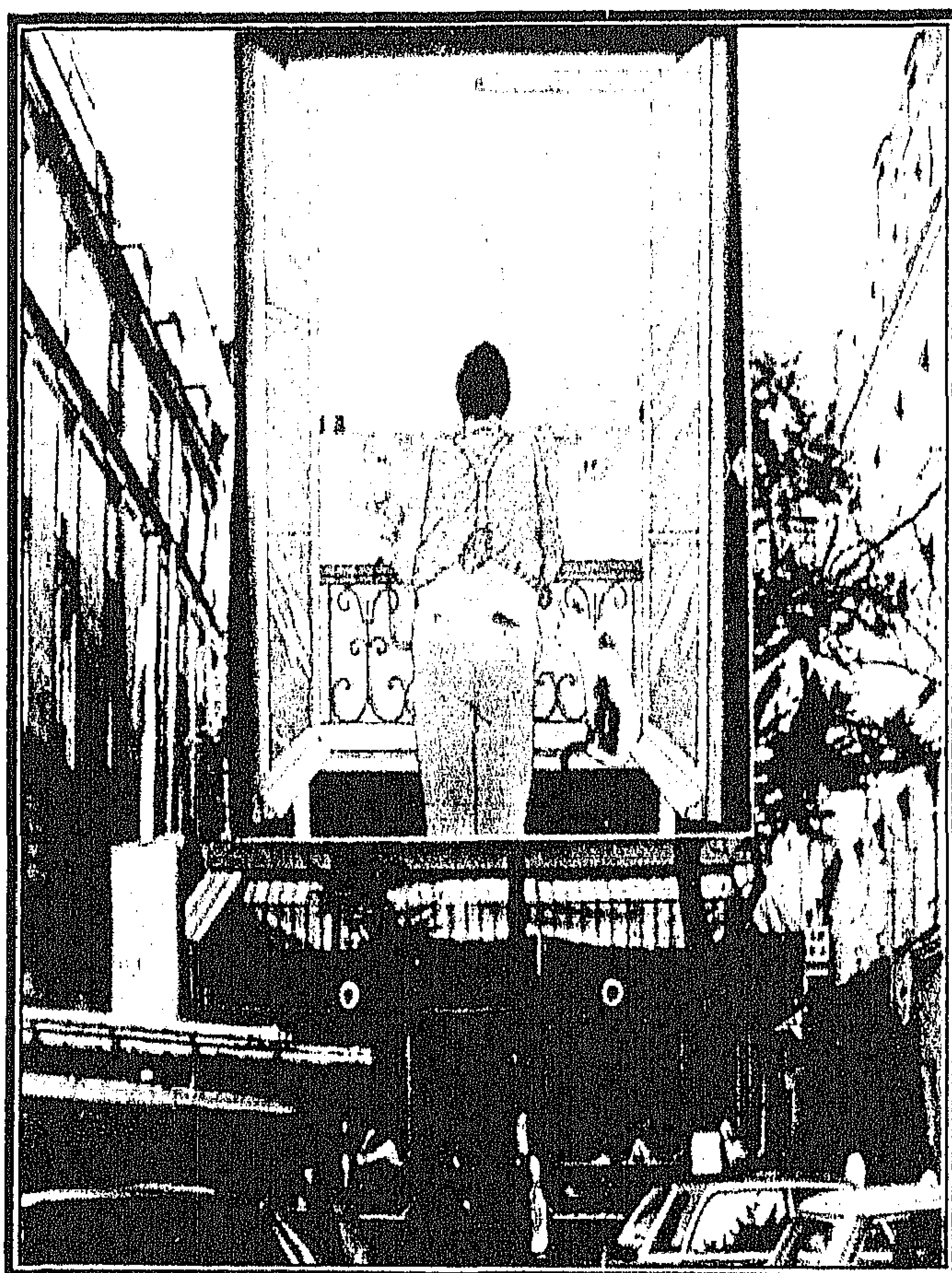
شكل (٩٢) (أ)
**لاند مارك** .... مجسم بأسلوب الكولاج من الألمونيوم والصبغات اللونية ، منتزة القلعةElParc de la Ciutadella ، أمام المتحف الجيولوجي Museu de Zoologia ، برشلونة



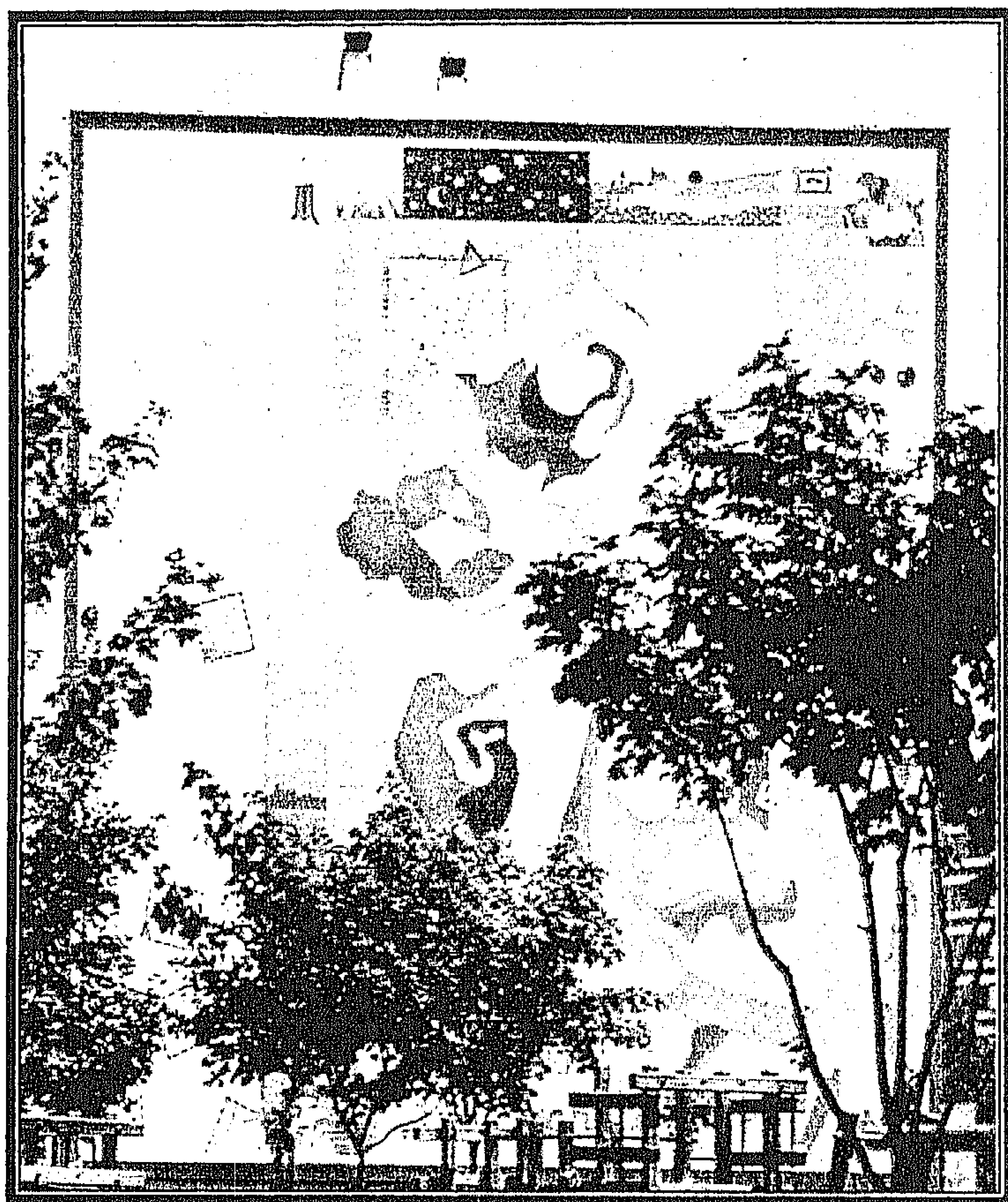
شكل (٩٢)(ب)
تفصيلية .



شكل (٩٣)
تصوير جداري يبين دمج العمل في المحيط البيئي ،تصوير بالصباغات اللونية ، Mur peints
par
l'association pour la promotion d'un Artpublic (Fausser)

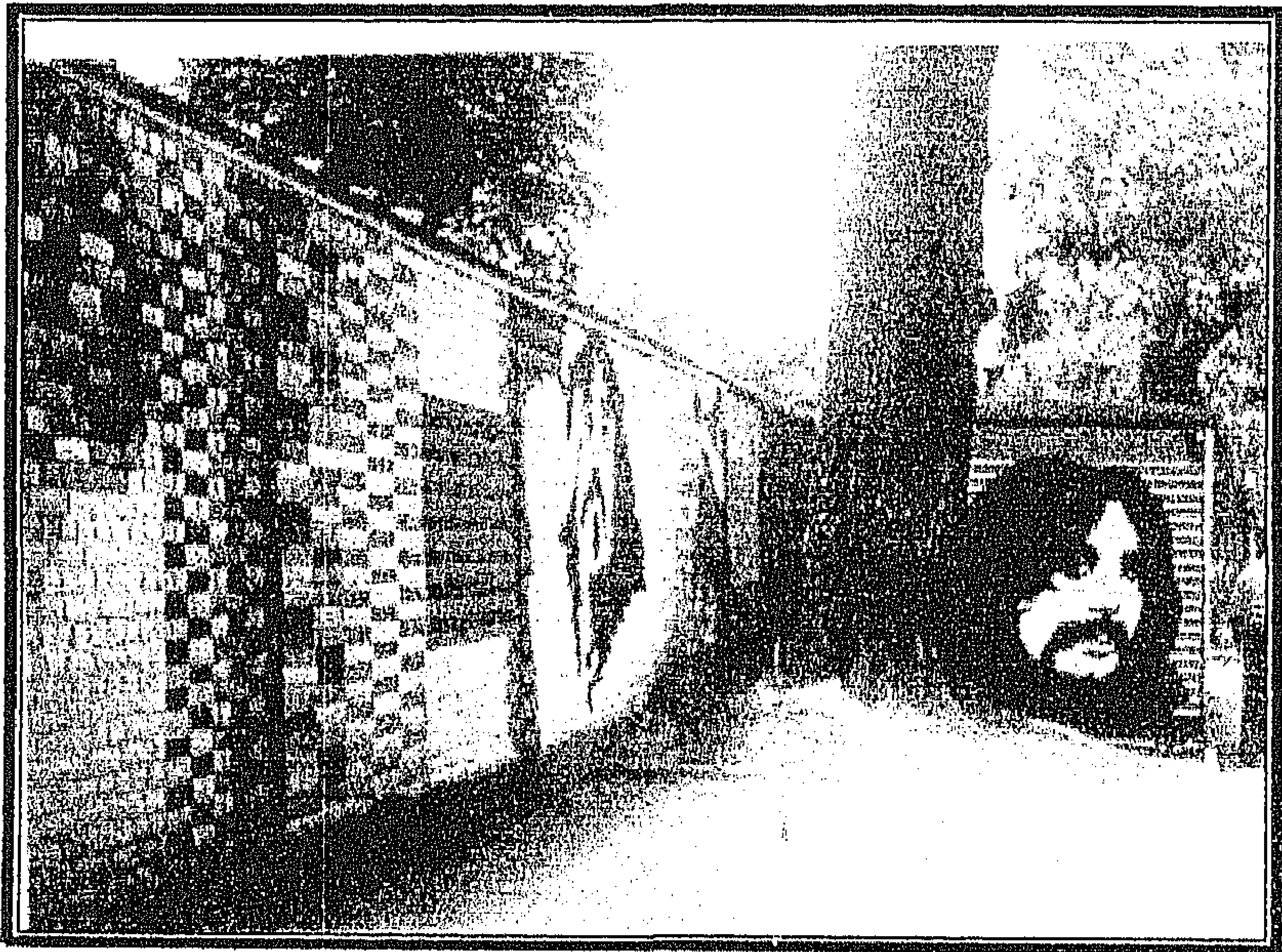


شكل (٩٤)
دمج العمل في المحيط البيئي .... Project Avoine،تصوير بالصبغات اللونية ، باريس ، ١٩٧٥.

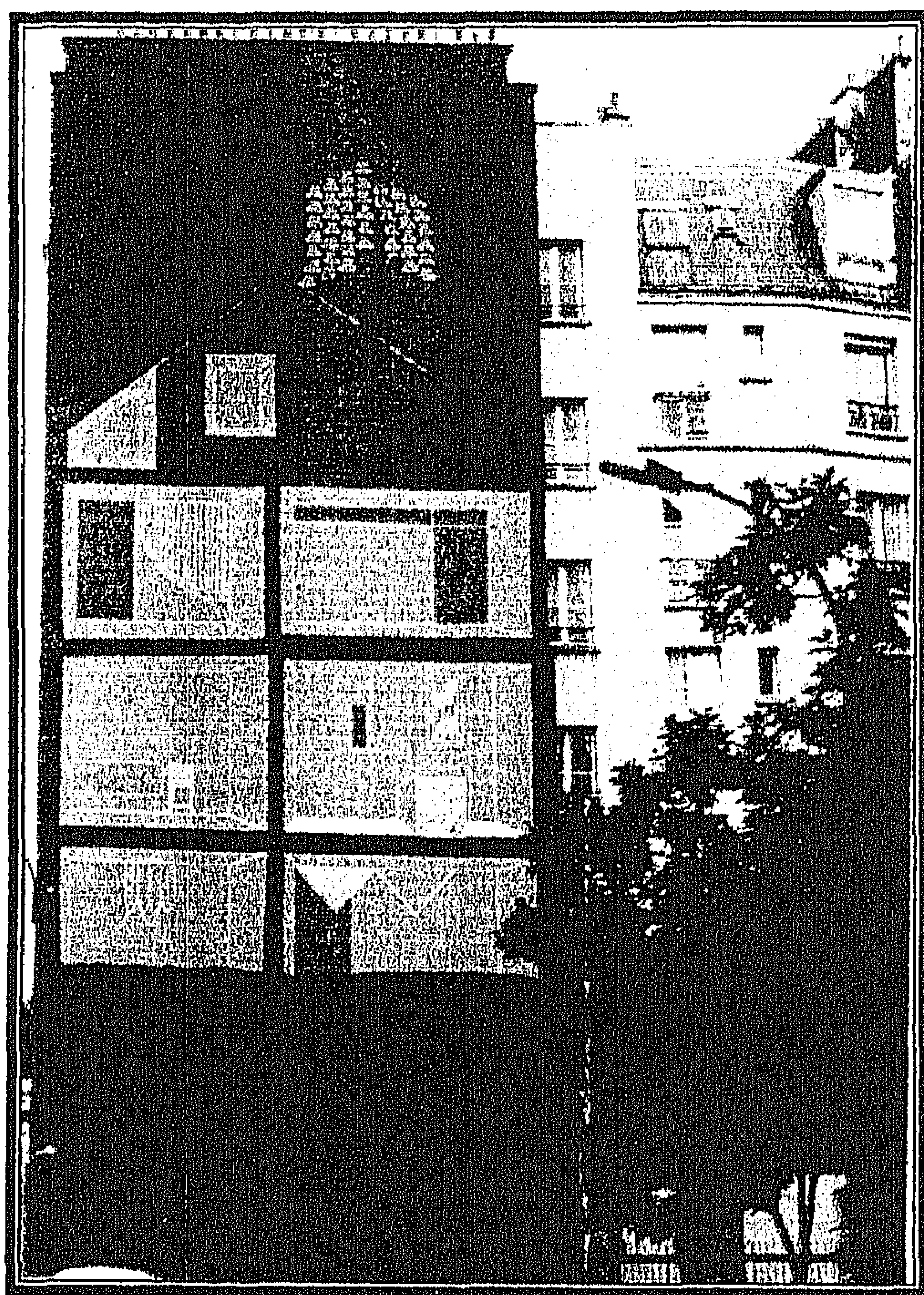


شكل(٩٥)

رينيه كلود جيرالت **Rene'-Clude Girault**..... تصوير جداريبالصبغات اللونية، الباحة الخلفية Quartier du chateau d'eau، باريس .



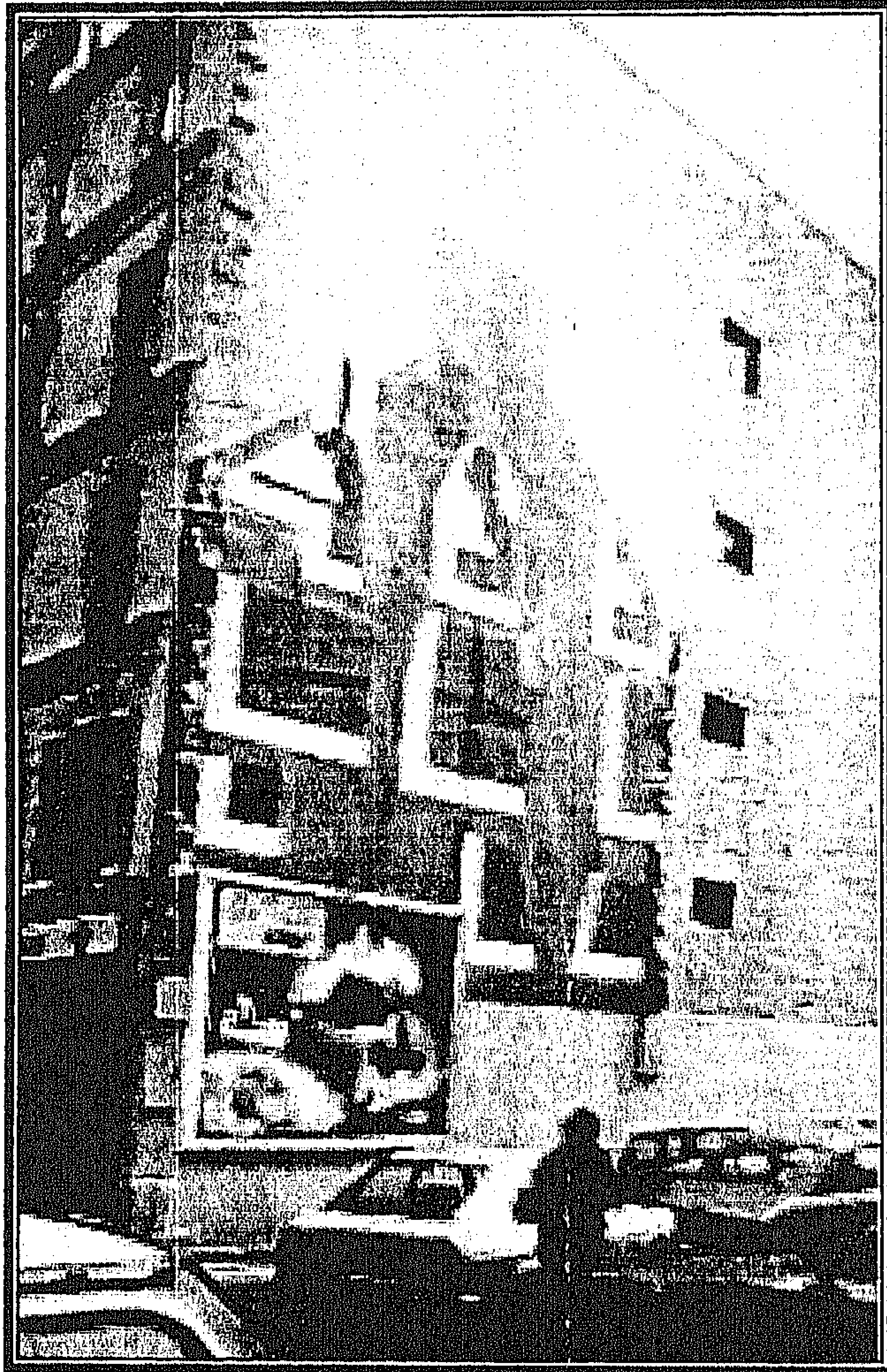
شكل (٩٦)
كلود كورتكيوس **Claud Courtecuisse** ..... Tourcoing ،تصوير لوني على القرميد ١٩٧٩.



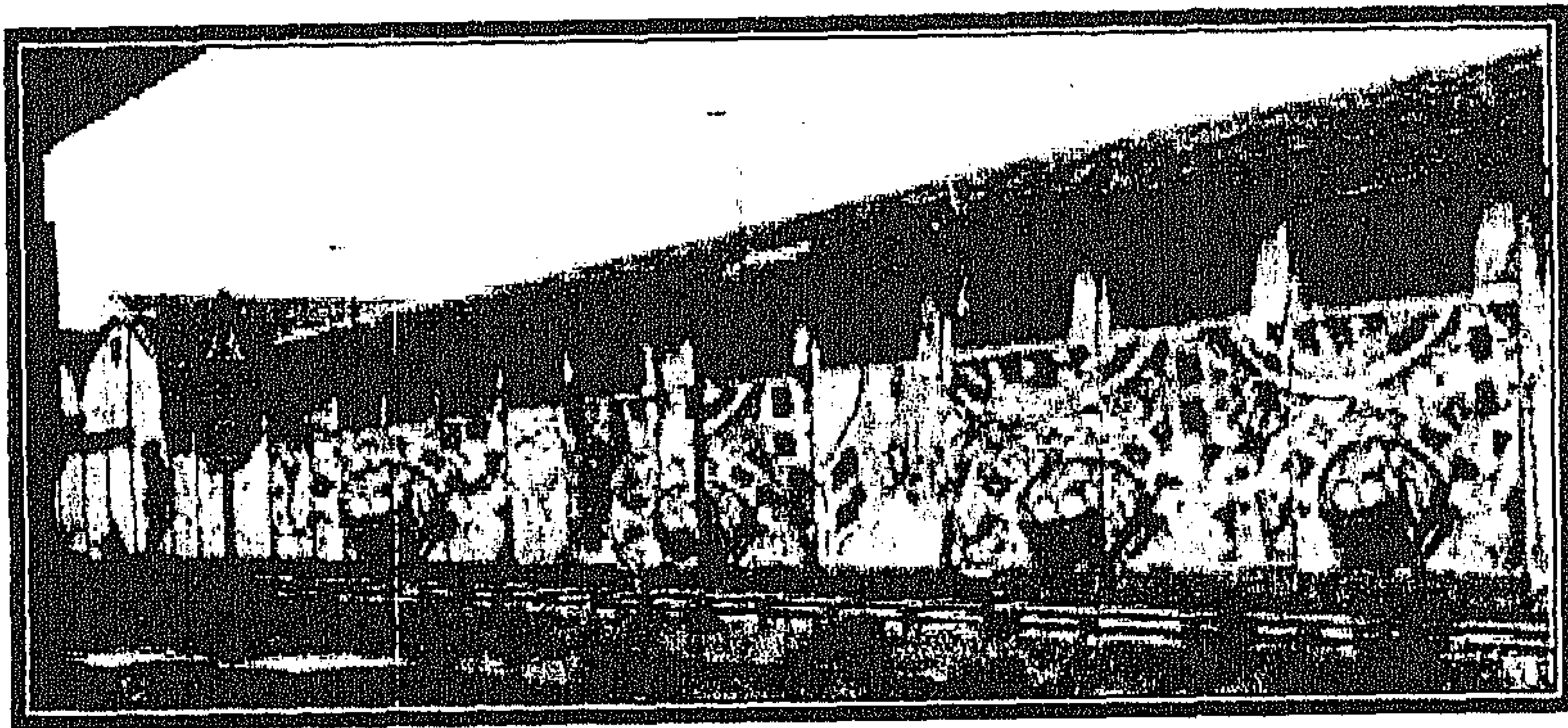
شكل (٩٧)

اندريه مينارد **Andre' Menard** ..... "La petite Maison" ،

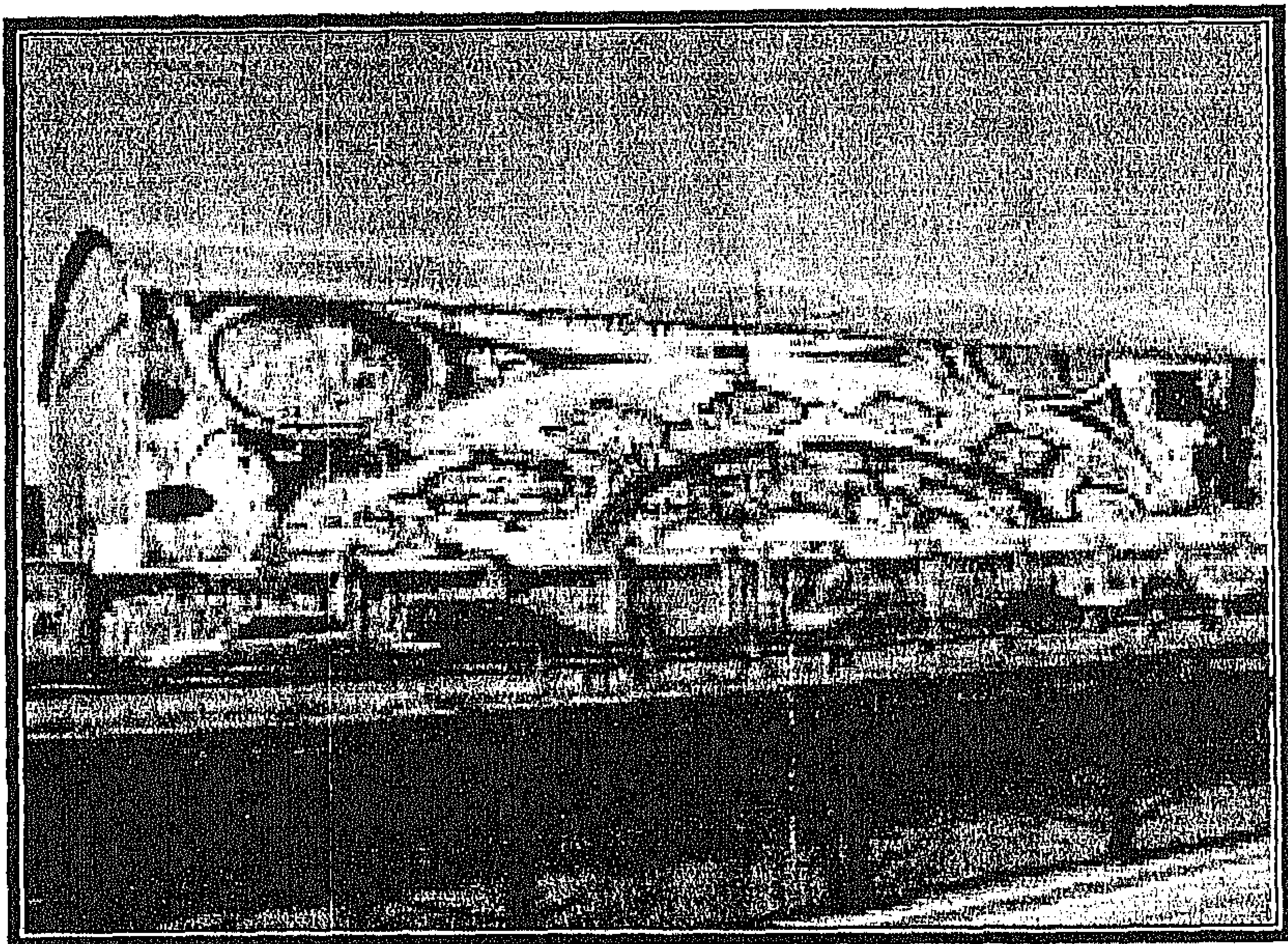
تصوير بالأكريليك ( ٢٠٠م٢)، طريق Menilmontant ، أنفاق الدوفين Dauphin/ville de paris.



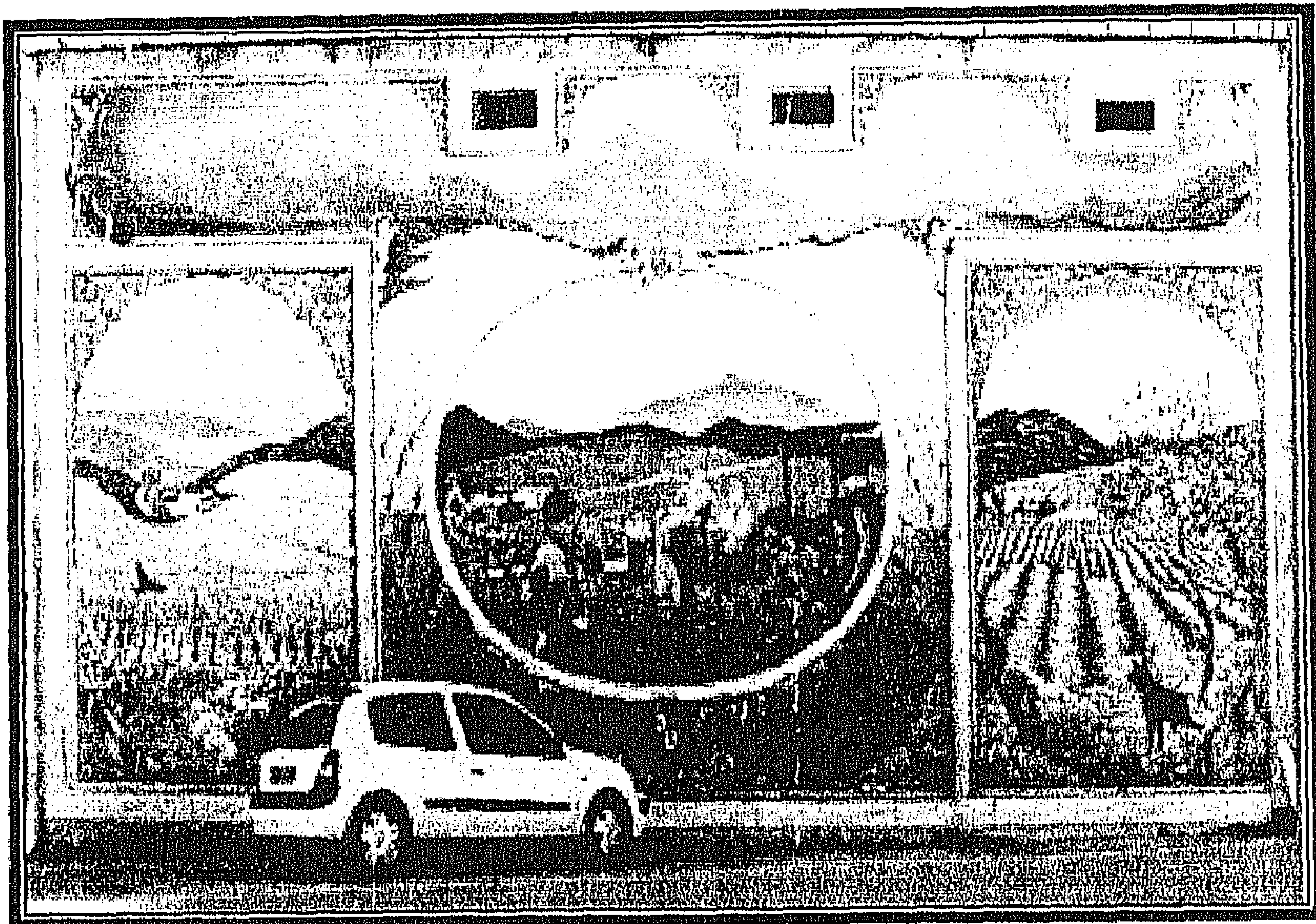
شكل (٩٨)
**Andre' Menard** ، Le Cerf-volant.... **اندريه مينارد**
تصوير جداري بالأكريليك على طبقة جصية ، ٤٥٠م[٢] ، Rue de Javel،
Dauphin/ville de paris أتفاق الدوفين



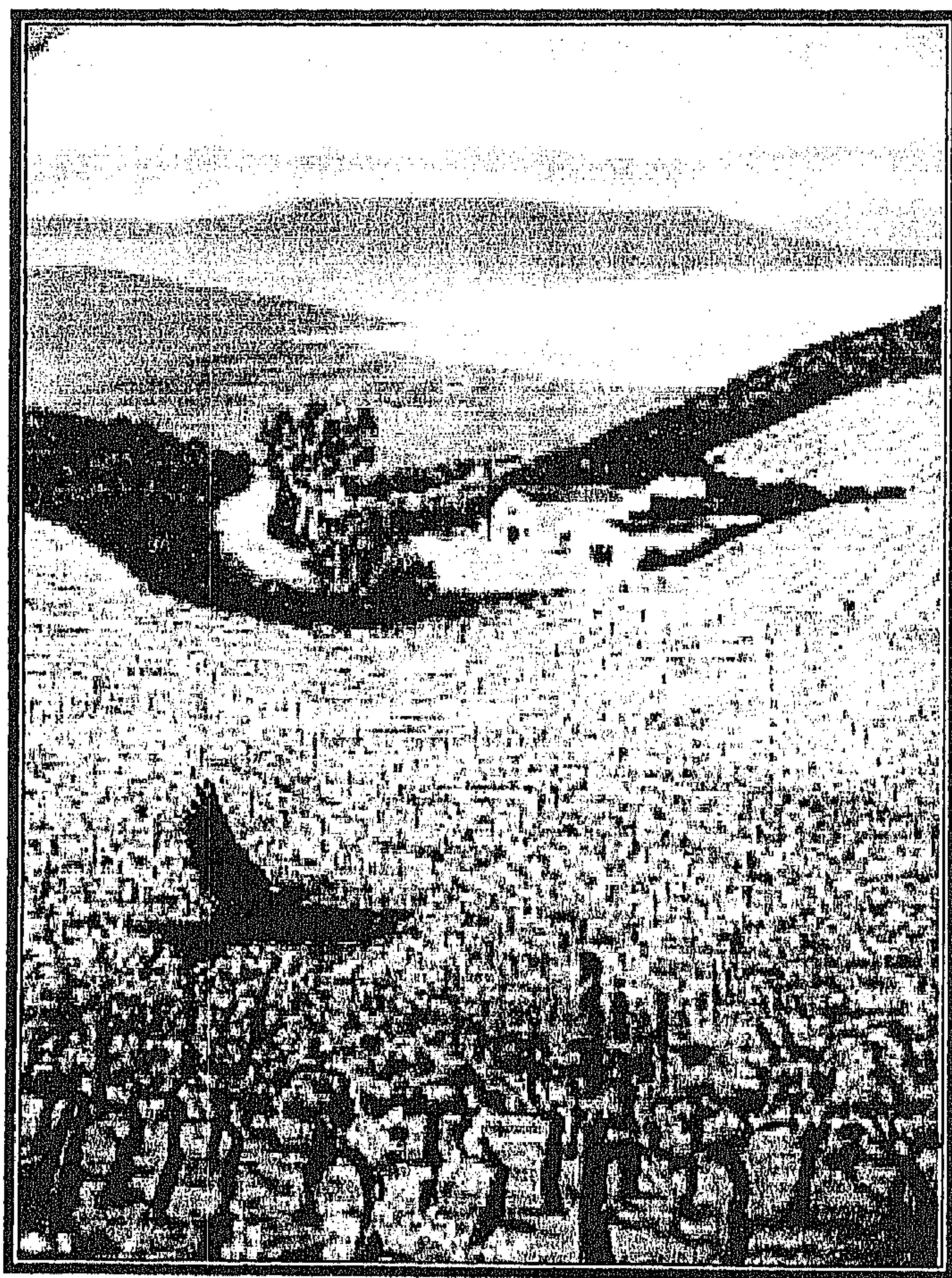
شكل (٩٩)
كين ويلفرتون.Ken Wolverton ..... تصوير بالصباغات اللونية،ميلانو،ايطاليا



شكل (١٠٠)
كين ويلفرتون.Ken Wolverton .... تصوير بالصباغات اللونية. ،ميلانو،ايطاليا



شكل (١٠١)(أ)
كين ويلفرتون.Ken Wolverton ..... تصوير بالصباغات اللونية، كورسكا ، فرنسا



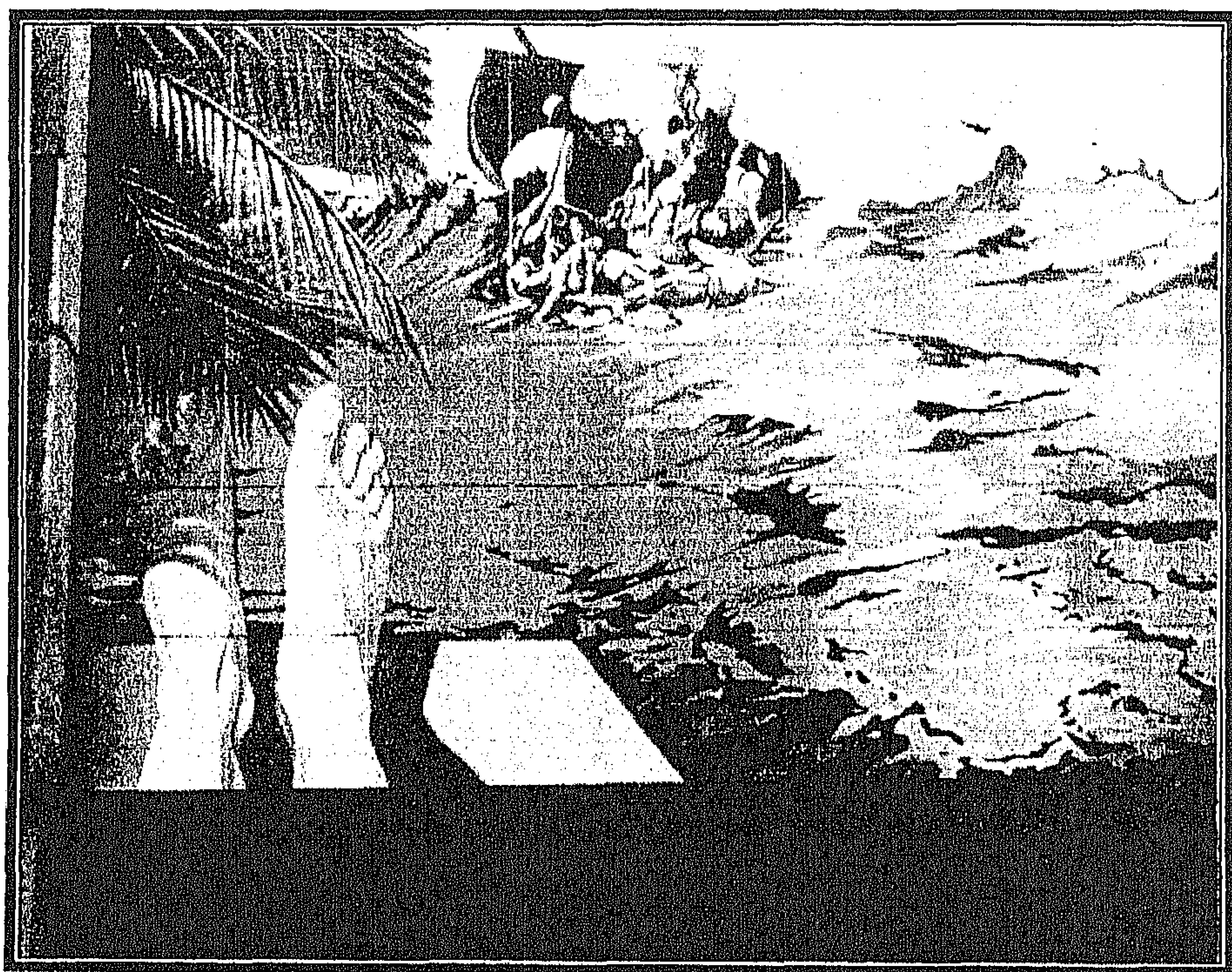
شكل (١٠١) (ب)

. كين ويلفرتون Ken Wolverton ..... تفصيلية، تصوير بالصباغات اللونية، كورسكا ، فرنسا

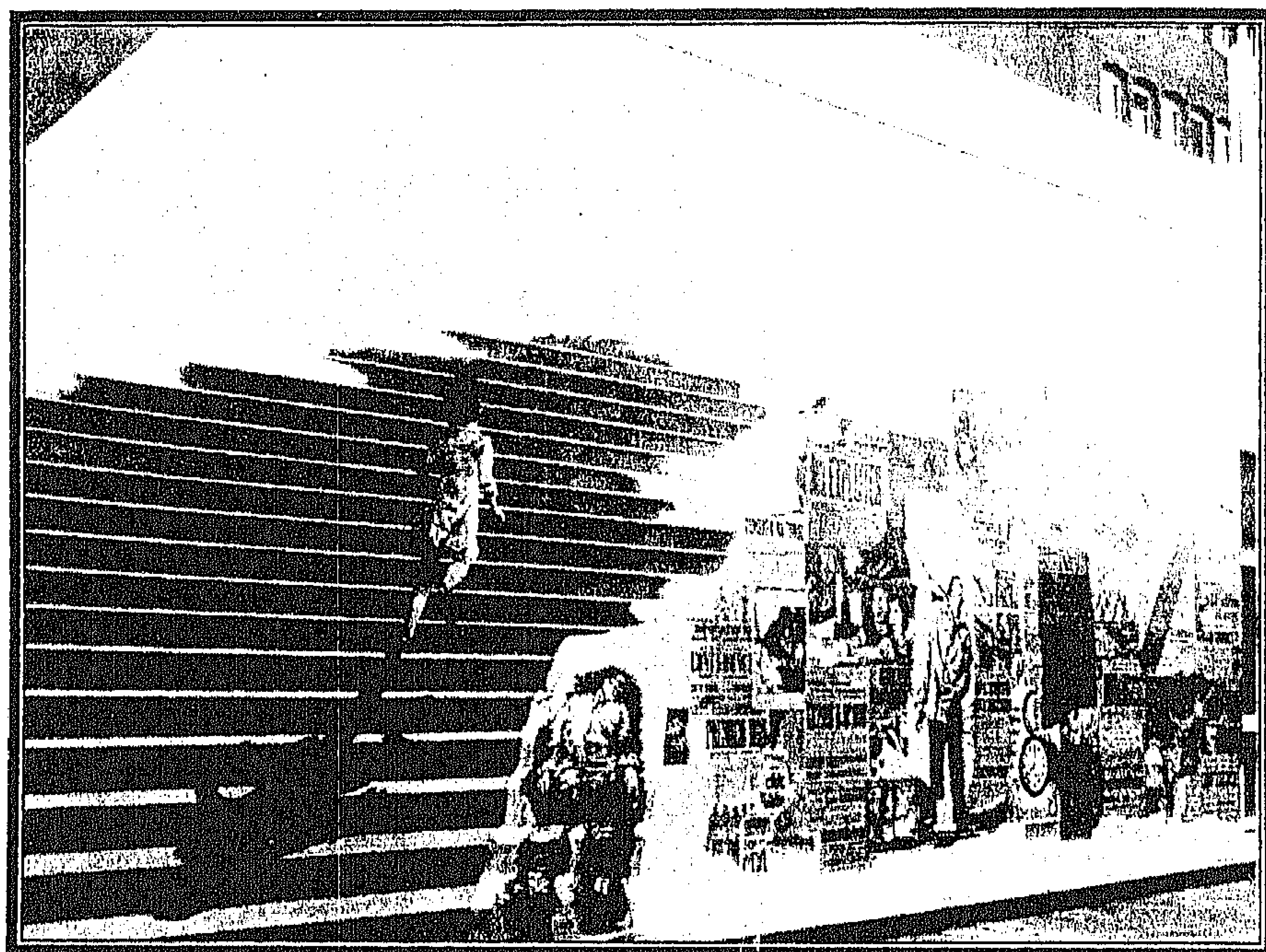


شكل (٢-١٠٢)

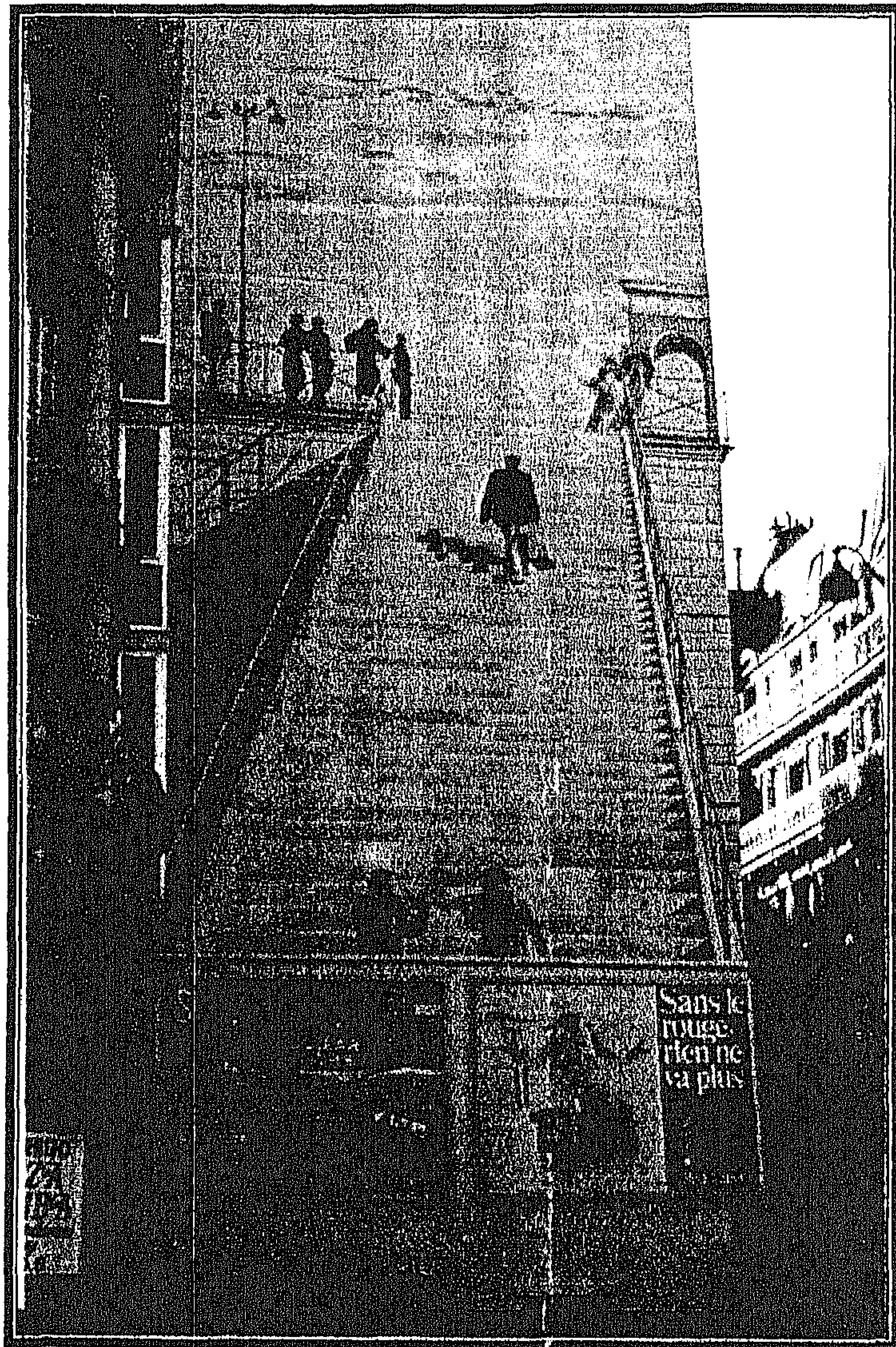
جماعة الملازي **Les Malassis** " le Radeau de la Meduse ....
ou la De'rive de la societe" ، تصوير بالصباغات اللونية، جرونبل Grenoble، فرنسا ١٩٧٥.



شكل (١٠٣)
" le Radeau de la Meduse .... **Les Malassis** **جماعة الملازي**
تصوير بالصباغات اللونية، جرونبل Grenoble، فرنسا ou la De'rive de la societe"
١٩٧٥.



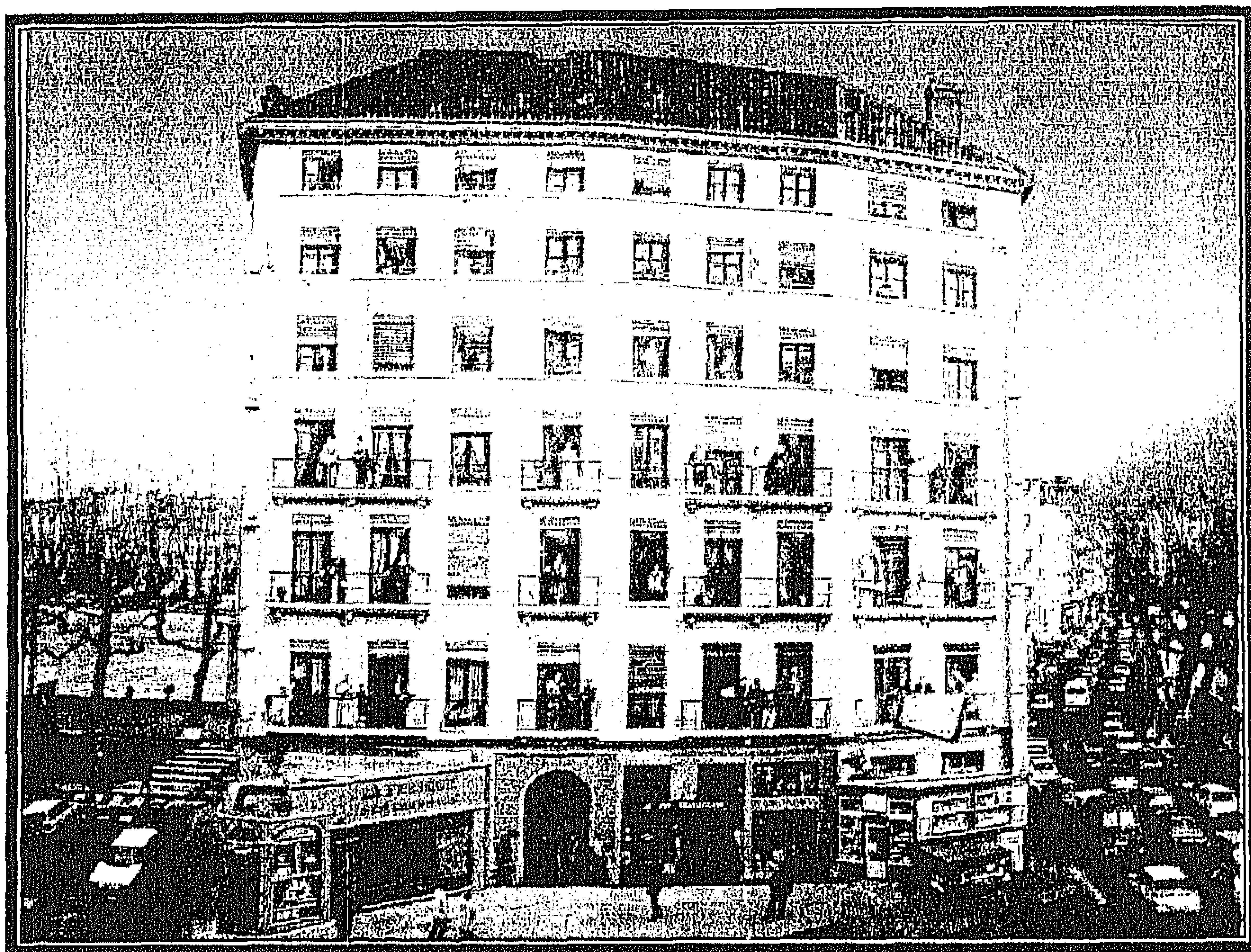
شكل (١٠٤)
ارنست بينن ارنست **Ernest Pignon Ernest** ..... Bourse du Travail، تصوير بالصباغات اللونية ، جرونبل Grenoble، فرنسا ١٩٧٩.



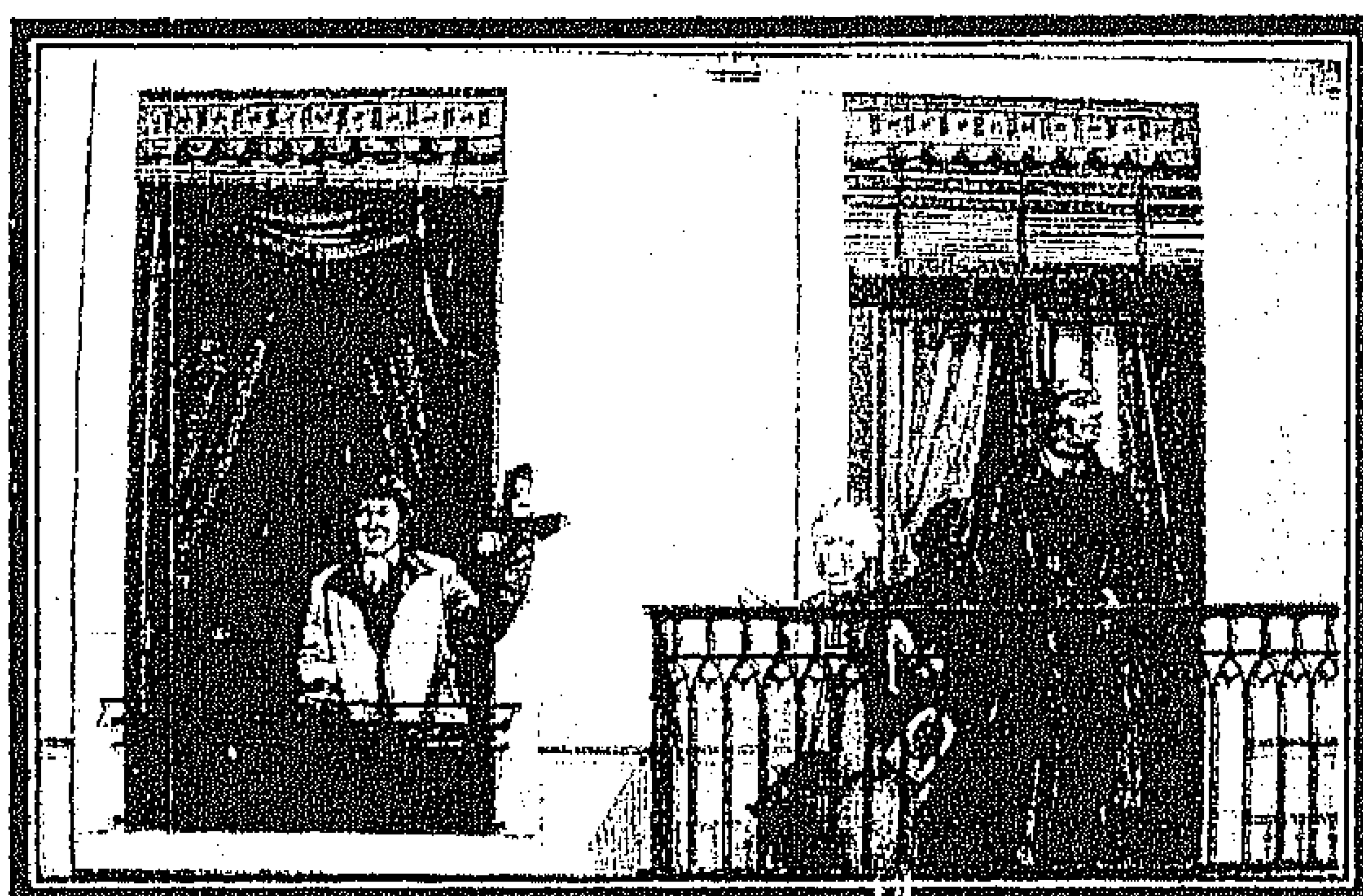

شكل(١٠٥)

فبيو ريتي **Fabio Ricti** ..... السلم "L'escalier" ،

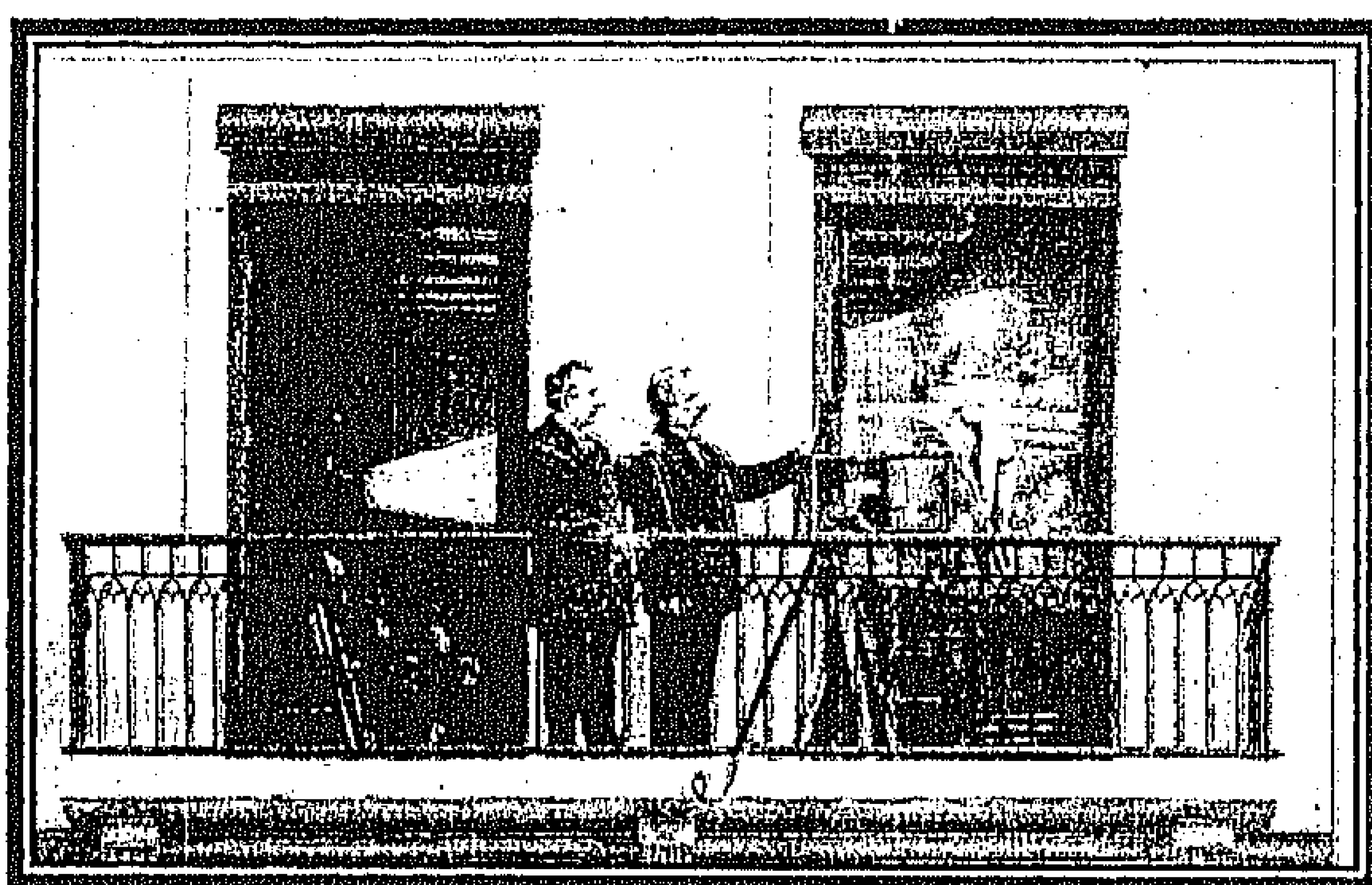
rue de Turbigo، تصوير بالصباغات اللونية ، أتفاق الدوفين Dauphin/ville de paris



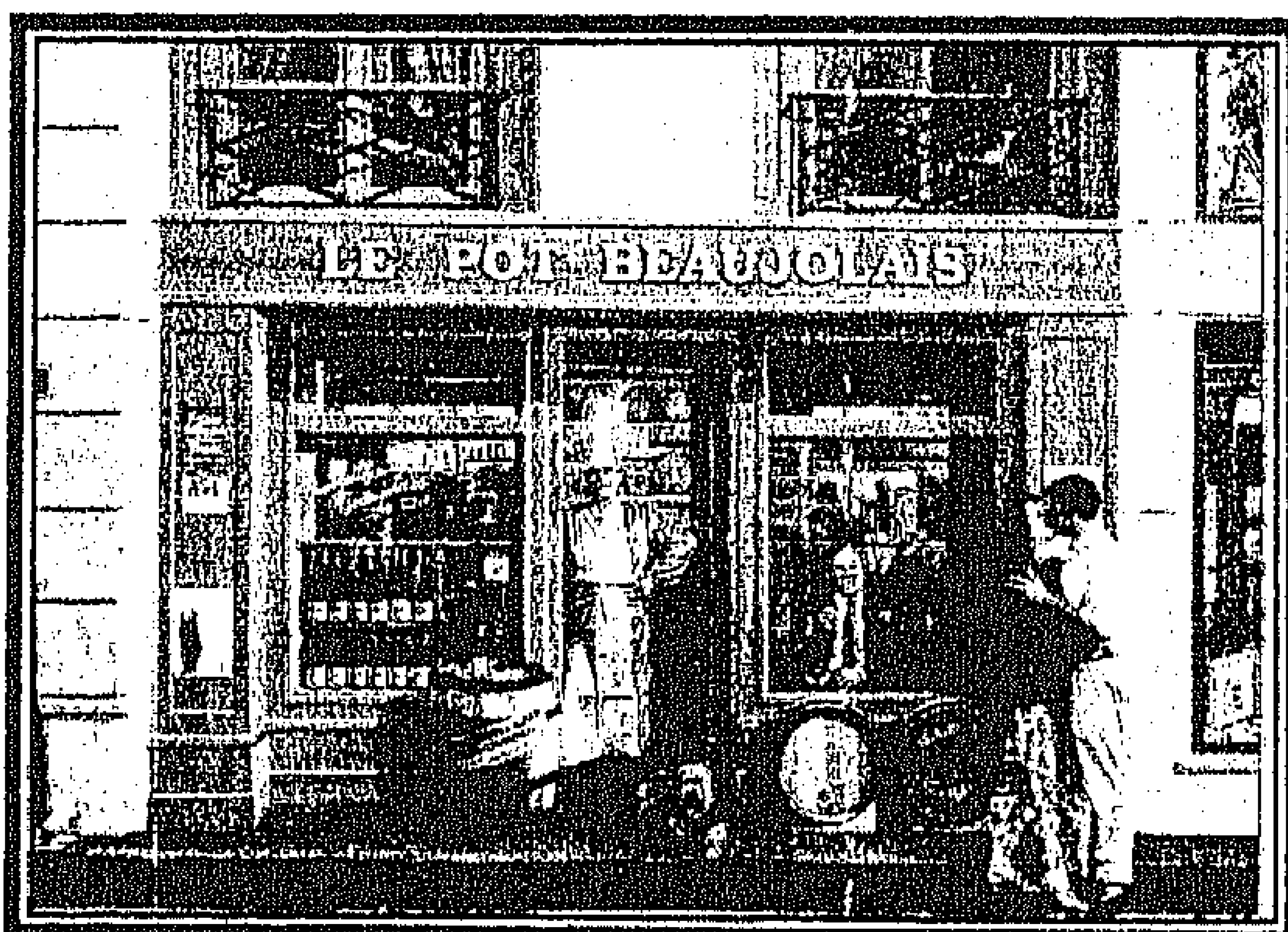
شكل (١٠٦)
جدارية أهل ليون **La fresque des Lyonnais** ..... تصوير trompe-l'oeil على مساحة ٨٠٠م$^{2}$، ليون ، فرنسا



(أ)



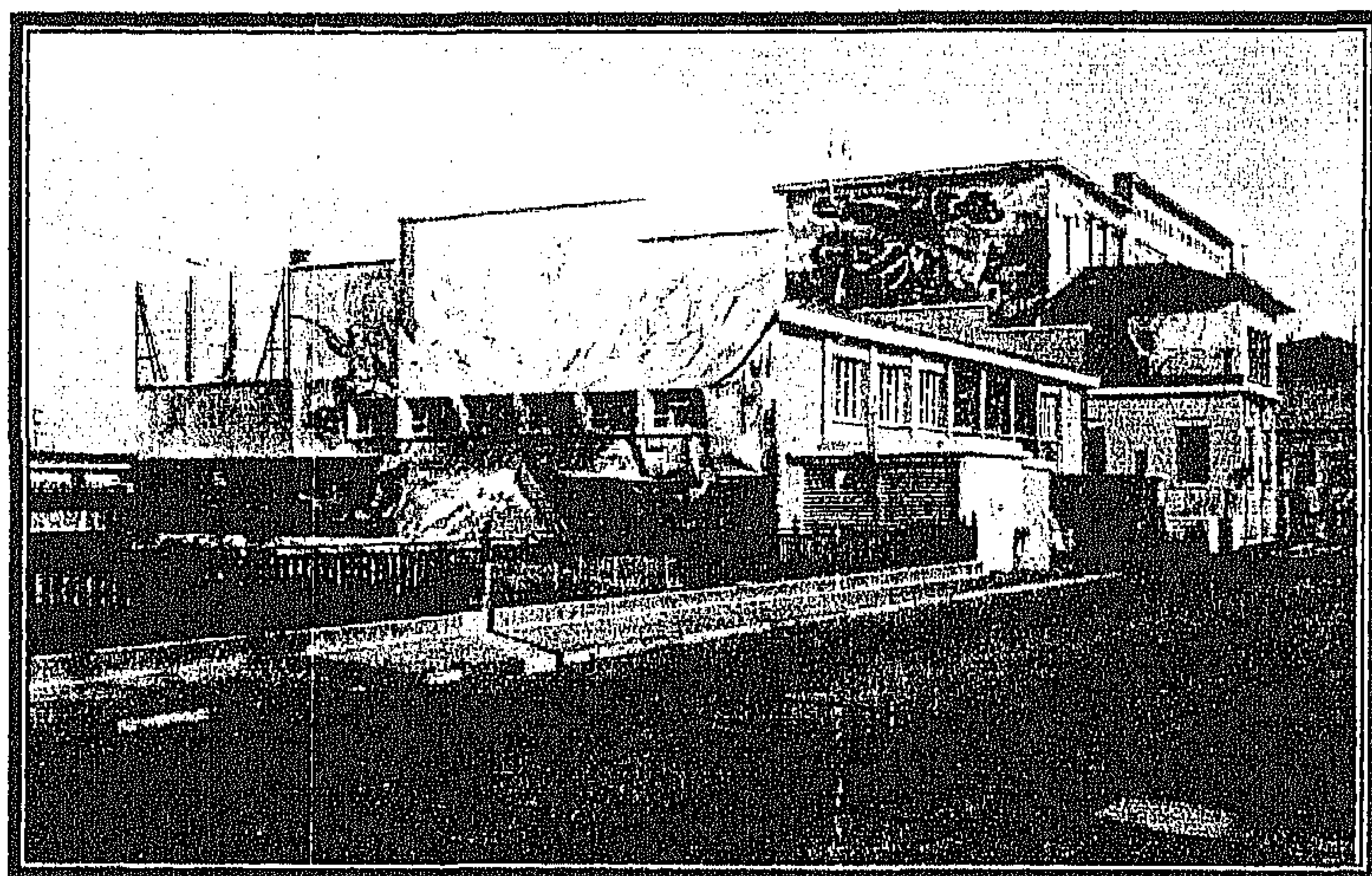
(ب)




(ج)

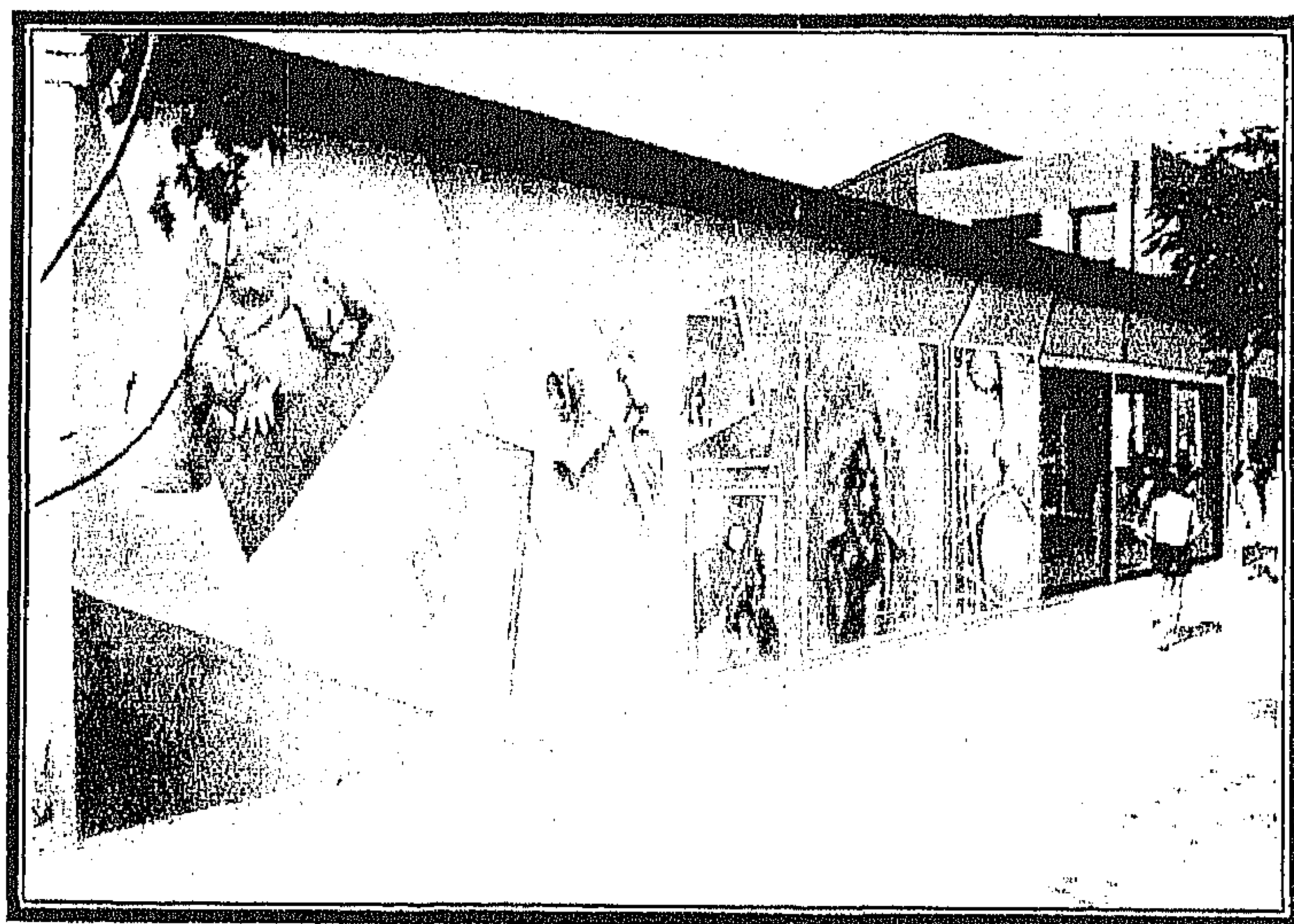
شكل (١٠٦)

تفصيليات جدارية أهل ليون **La fresque des Lyonnais** ..... تصوير trompe-l'oeil على مساحة ٨٠٠م٢ ، ليون ، فرنسا .



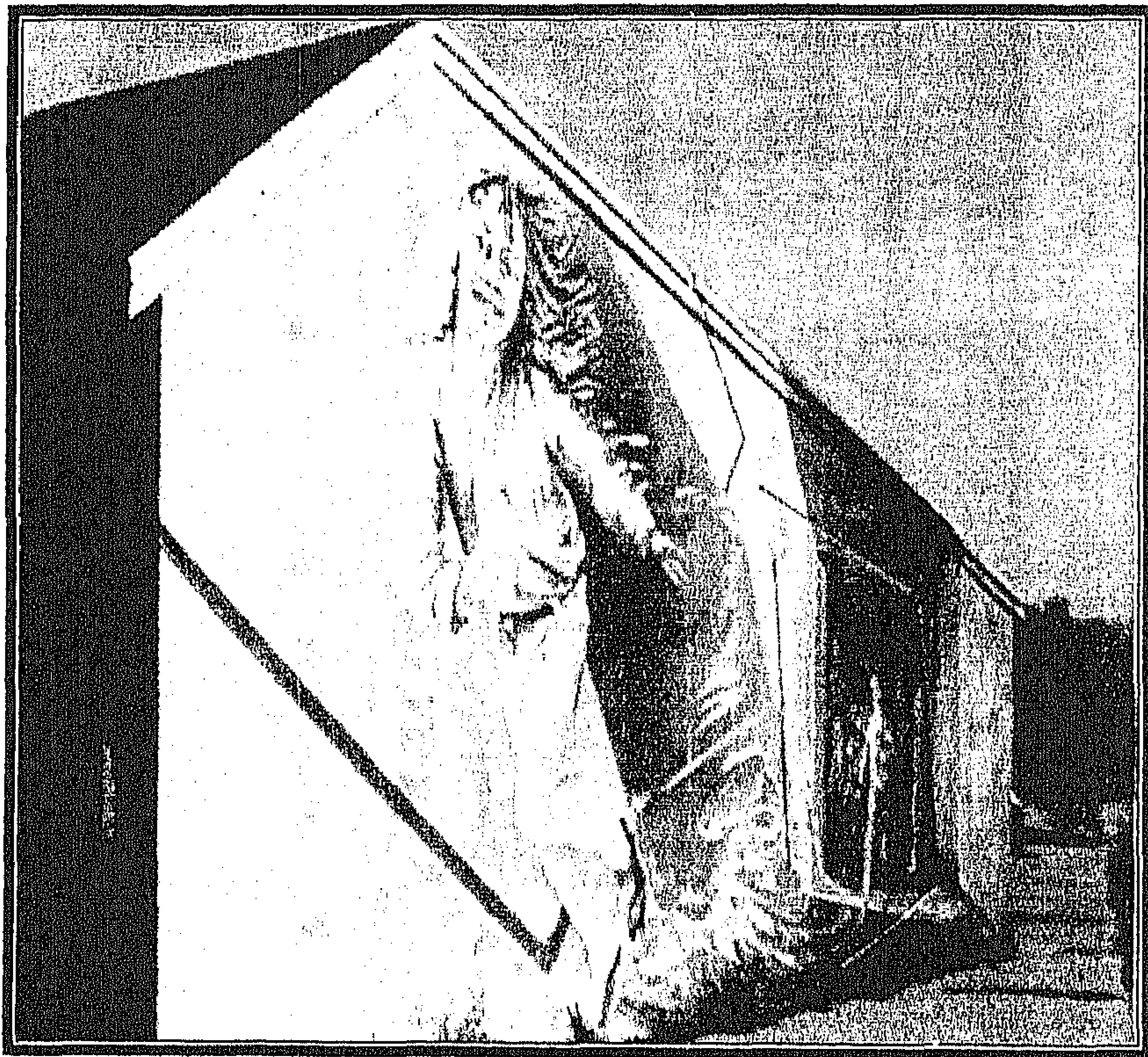
شكل(١٠٧)

فن العامة popular‪t‬ ......مدرسة مونت لوي الأبتدائية "e'cole primaire Montlouis" ، الباحة الخلفية quartier du Golf، Oullins، تصوير بالصباغات اللونية، ليون ، ١٩٨٢.



شكل(١٠٨)

فن العامة popular‪t‬ ......مدرسة مونت لوي الأبتدائية "e'cole primaire Montlouis" ، الباحة الخلفية quartier du Golf، Oullins، تصوير بالصباغات اللونية، ليون ، ١٩٨٢.

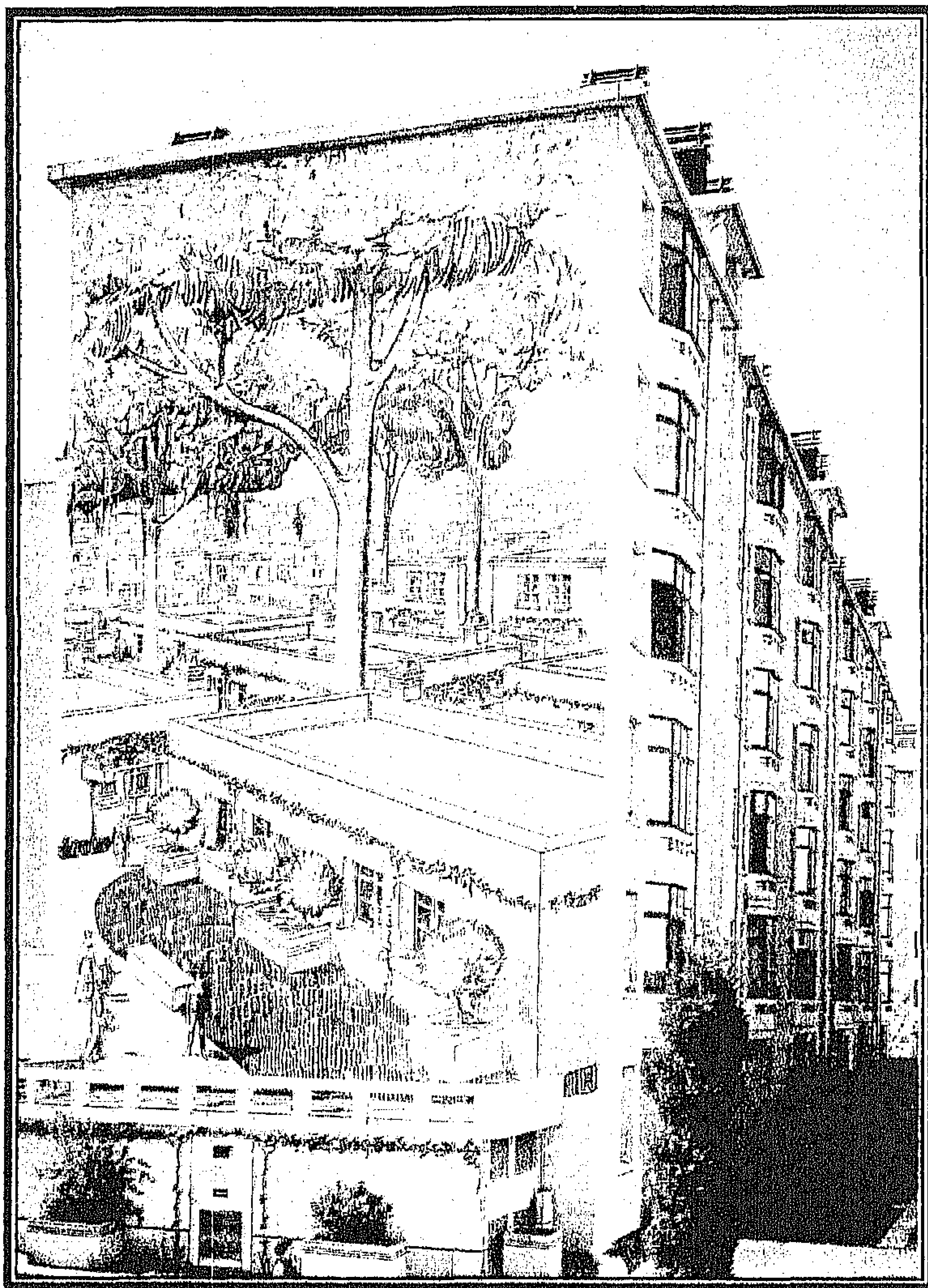


شكل(١٠٩)

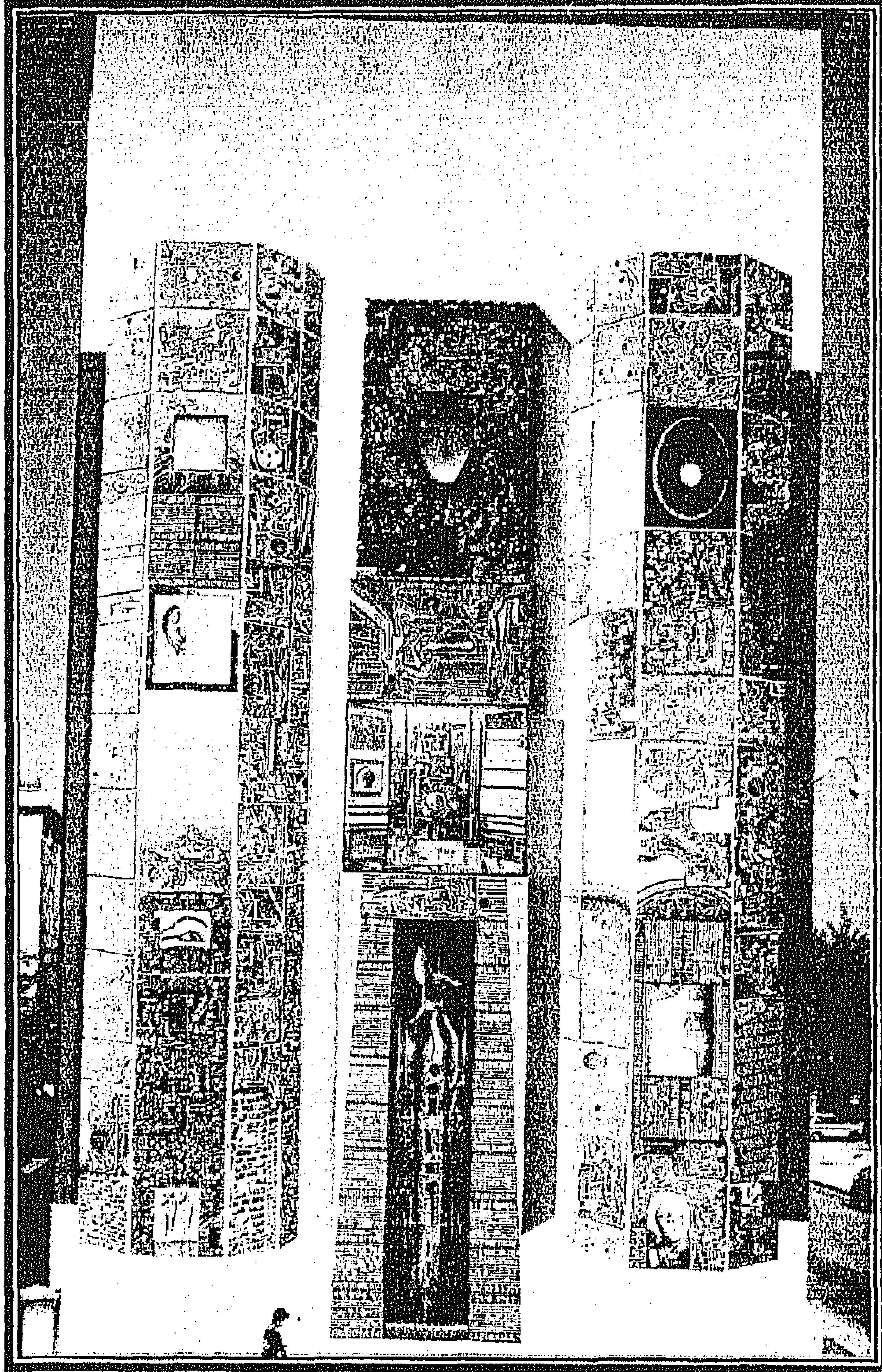
فن العامة popular ......مدرسة مونت لوي الأبتدائية "e'cole primaire Montlouis"
، الباحة الخلفية quartier du Golf، Oullins، تصوير بالصباغات اللونية، ليون ، ١٩٨٢.



شكل(١١٠)
فن العامة populart ...... "espace Orsel-Renaissance"،
rue de la convention ، ٢٠٠م[٢] ، تصوير بالصباغات اللونية، ليون ، فرنسا.



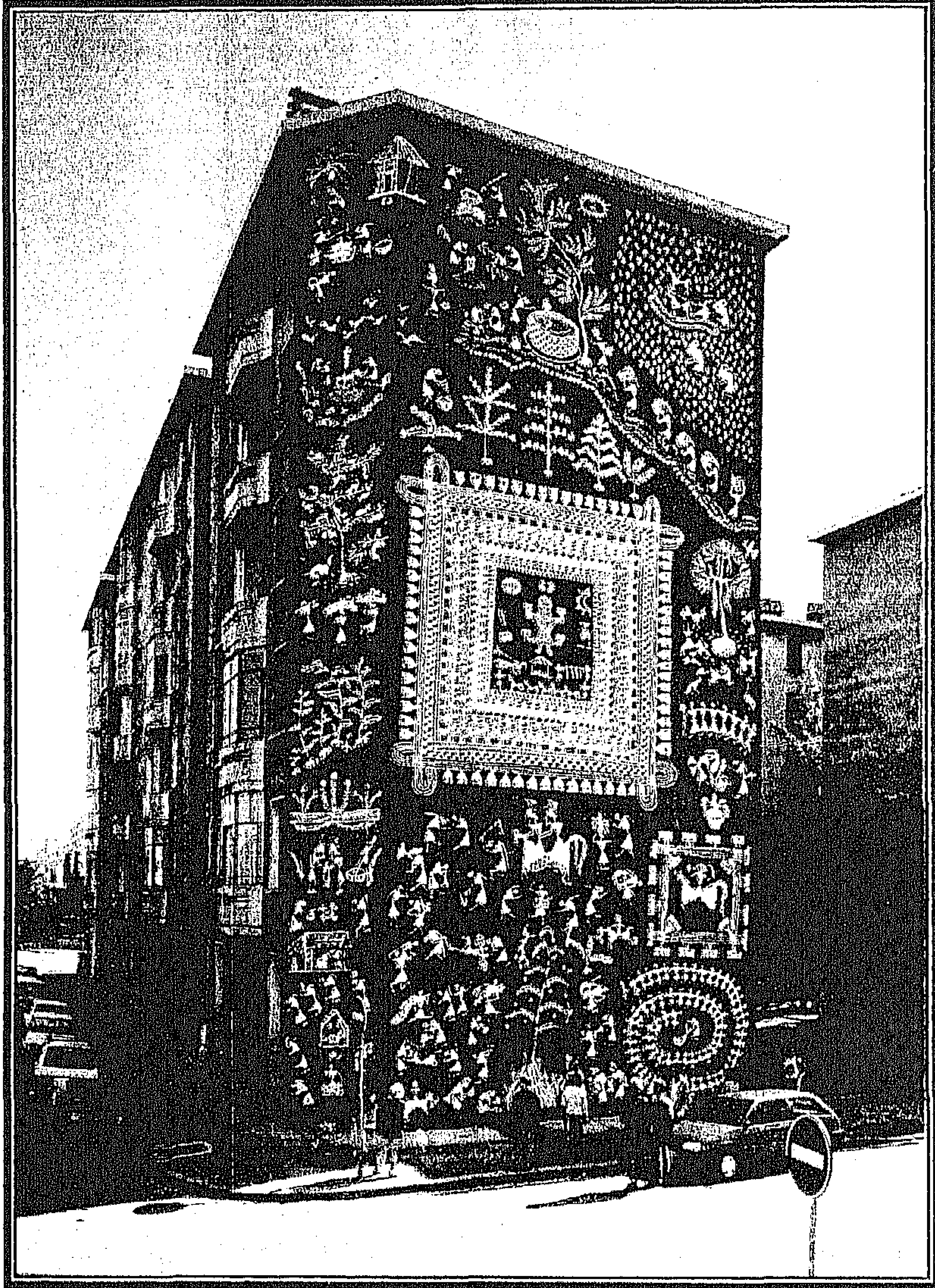
شكل (١١١)
متحف توني جارنيية الحضري ....... "Dwelling houses "
close view، فريسكو .



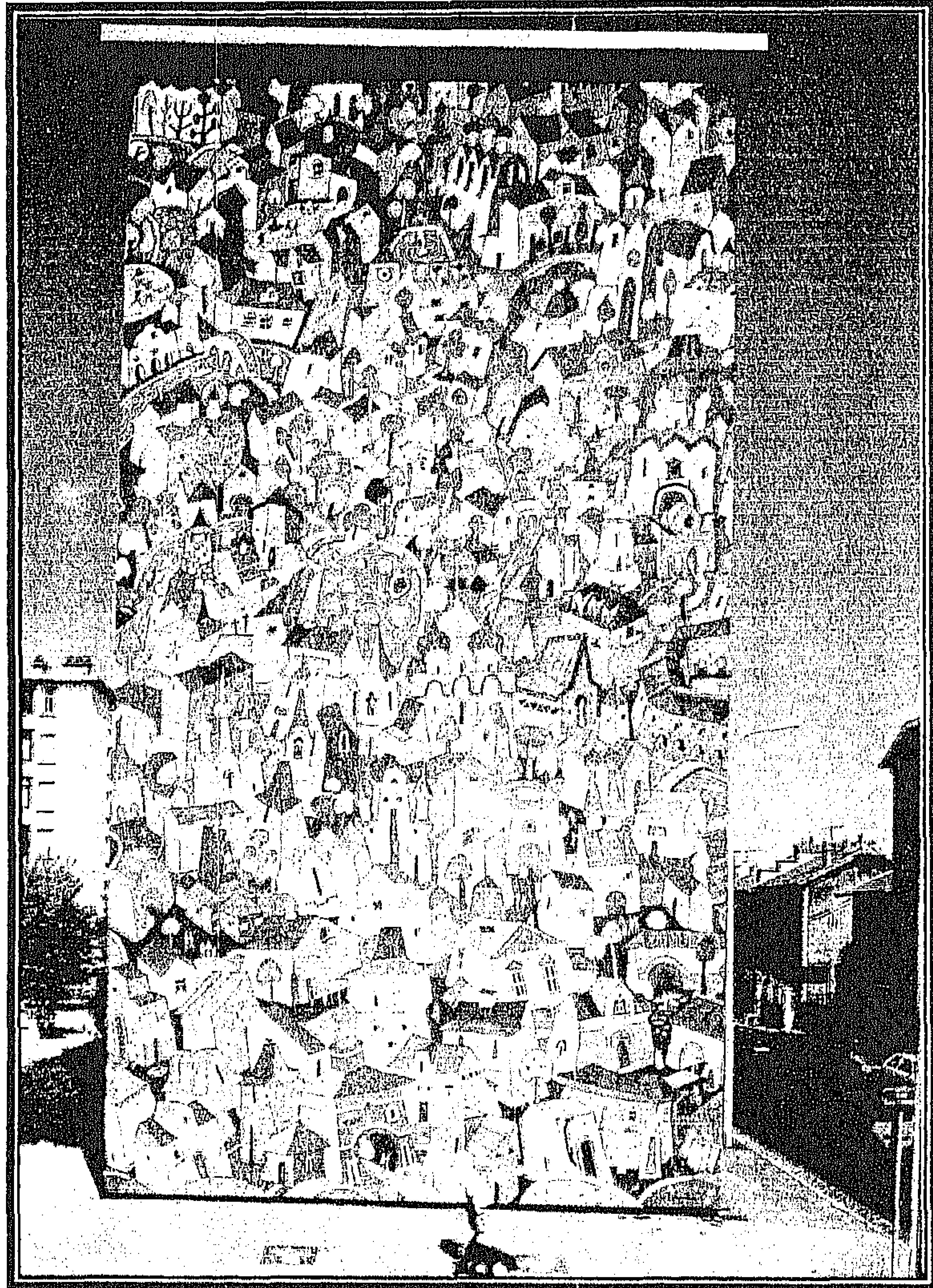
شكل(١١٢)

**جدارية الفنان عبد السلام عيد Abdel Salam Eid.....**

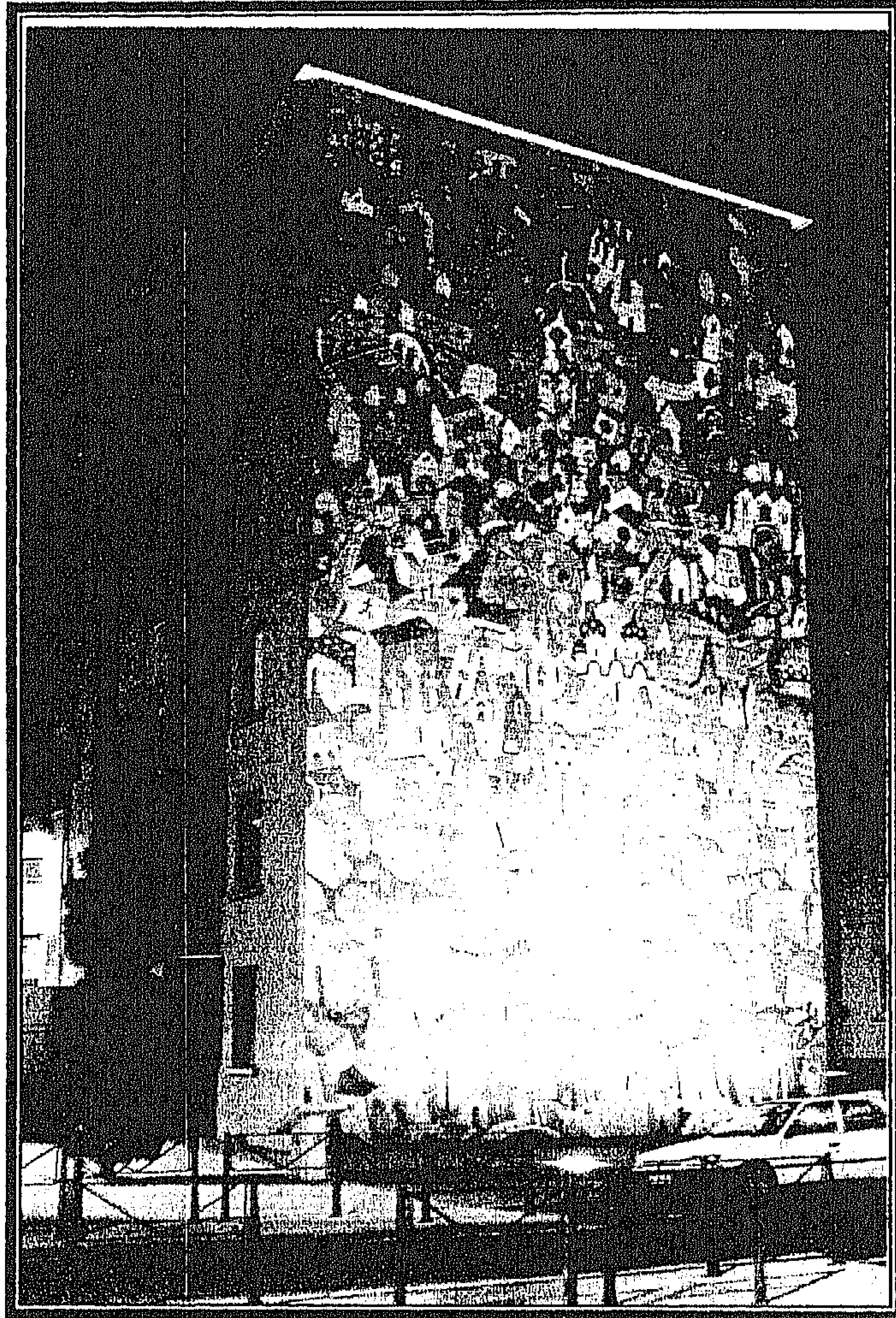
المدينة الفاضلة المصرية ، مدينة توني جارنيير ،تصوير بالصبغات اللونية ، ليون ، فرنسا ،١٩٩١.



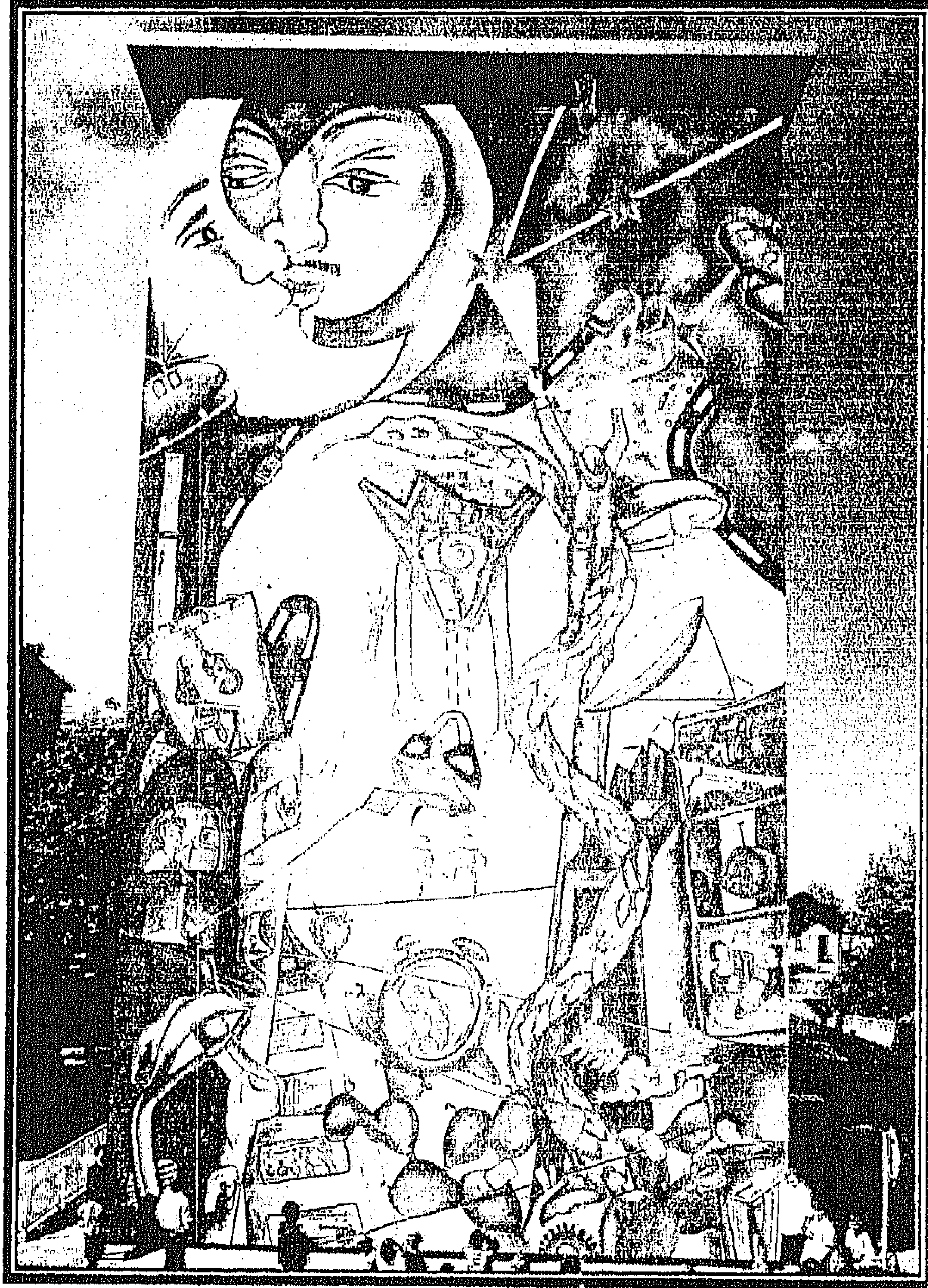
شكل(١١٣)
**جدارية الفنان شاترم تومبدا Shataram Tumbda.....**
المدينة الفاضلة الهندية ، تصوير بالصبغات اللونية، مدينة توني جارنيير ، ليون ، فرنسا ،١٩٩١.



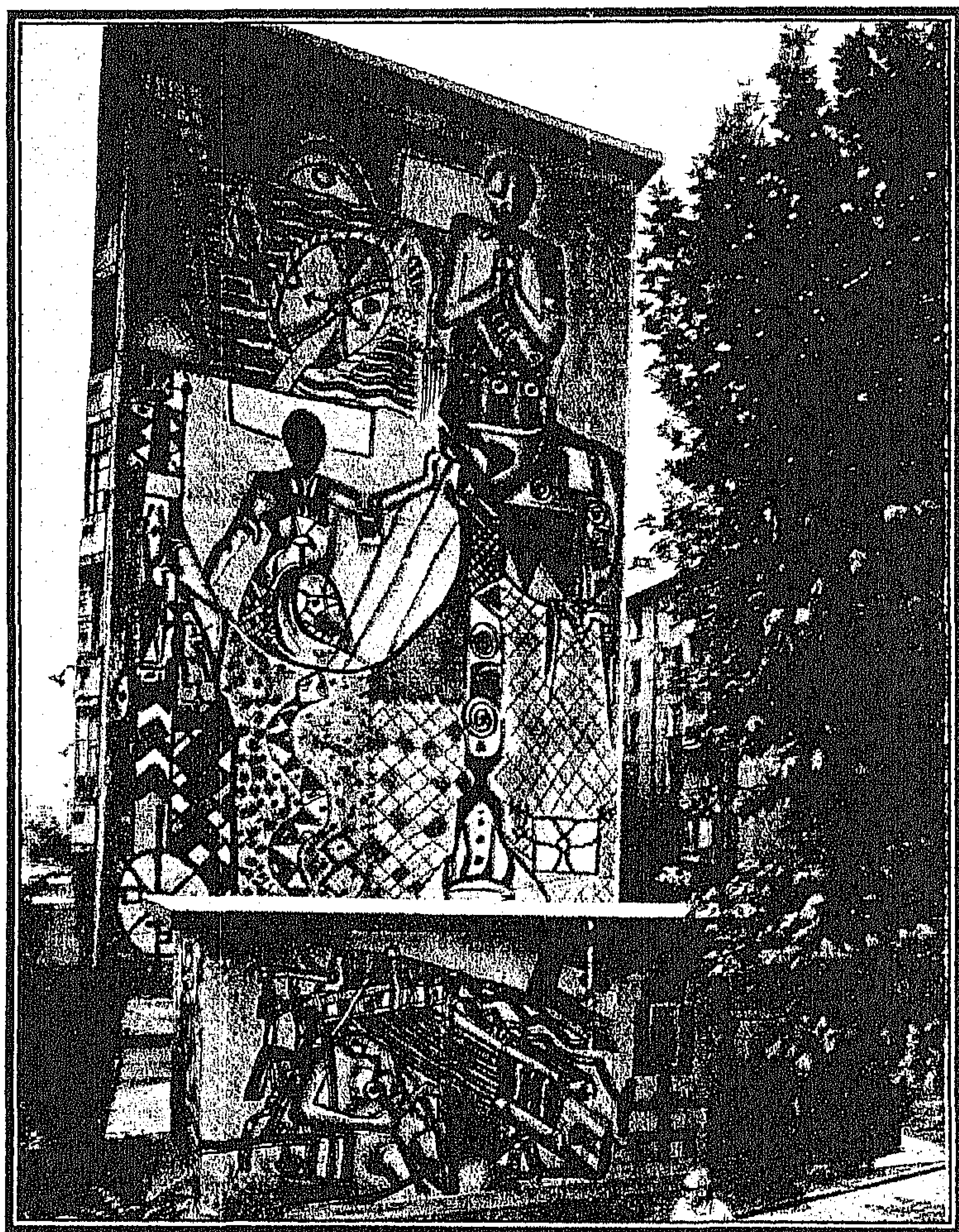
شكل(١١٤) (أ)
**جدار ية الفنان جرجوري خوستاكوف Gregory Chestakov.....**
المدينة الفاضلة الروسية ، تصوير بالصبغات اللونية، مدينة توني جارنبير ، ليون ، فرنسا ،١٩٩١.



شكل(١١٤)(ب)
جدارية الفنان جرجوري خوستاكوف Gregory Chestakov.....
المدينة الفاضلة الروسية ،مشهد ليلي ، مدينة توني جارنيير ، ليون ، فرنسا ،١٩٩١.



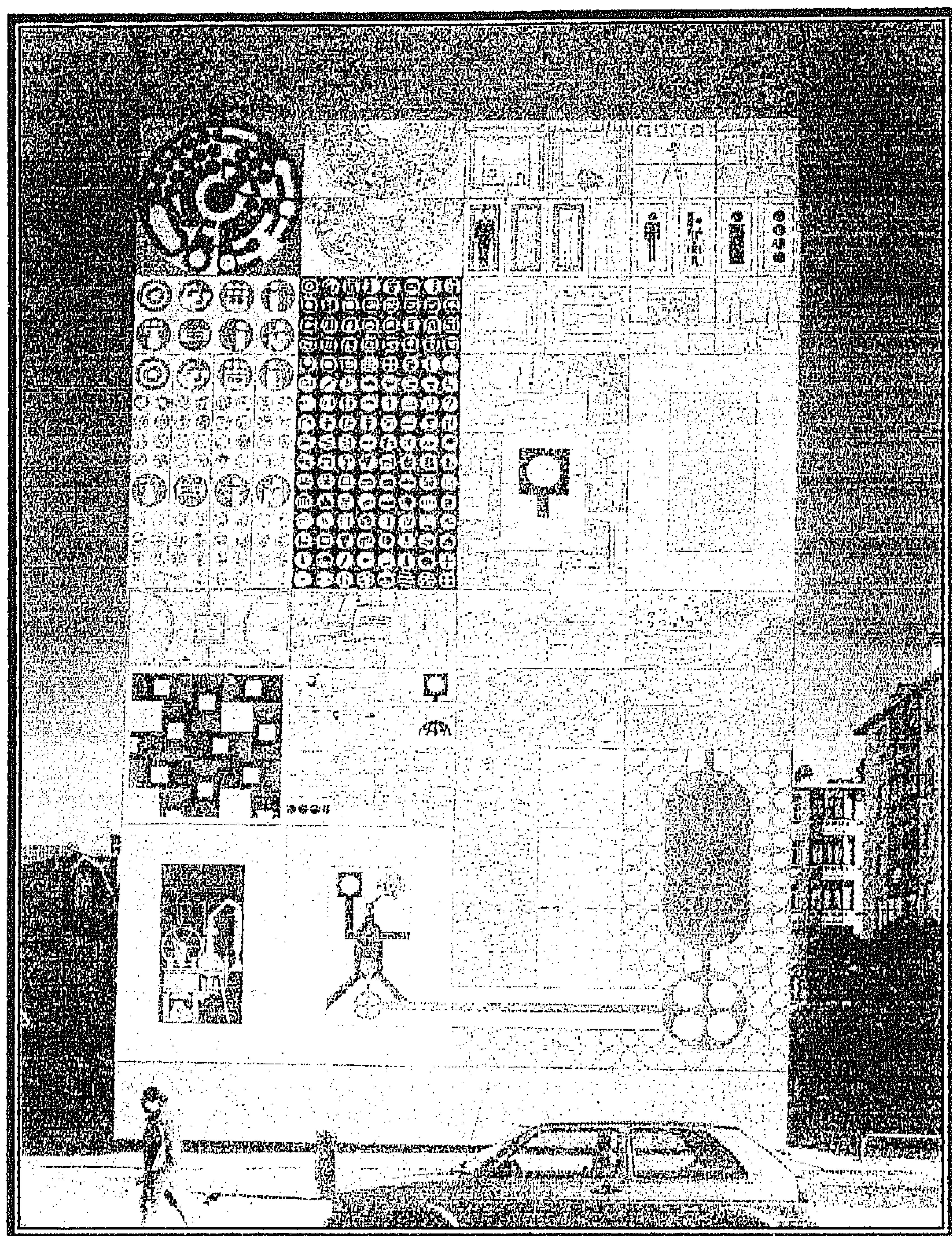
شكل(١١٥)
جدار ية الفنانان ماريسا لارا Marisa lara، و أرتيوروجريرو Arturo Guerrero..... المدينة الفاضلة المكسيكية ، تصوير بالصبغات اللونية، مدينة توني جارنيير ، ليون ، فرنسا ،١٩٩١.



شكل(١١٦)

**جدار ية الفنان يوسف باز Youssouf Bath.....**

مدينة "ساحل العاج" الفاضلة، تصوير بالصبغات اللونية، مدينة توني جارنيير ، ليون، فرنسا ١٩٩١،.



شكل(١١٧)

**جدارية الفنان مات موليكان Mat Mullican.....المدينة**

الفاضلة الأمريكية، تصوير بالصبغات اللونية ، مدينة توني جارنيير ، ليون ، فرنسا ،١٩٩١.



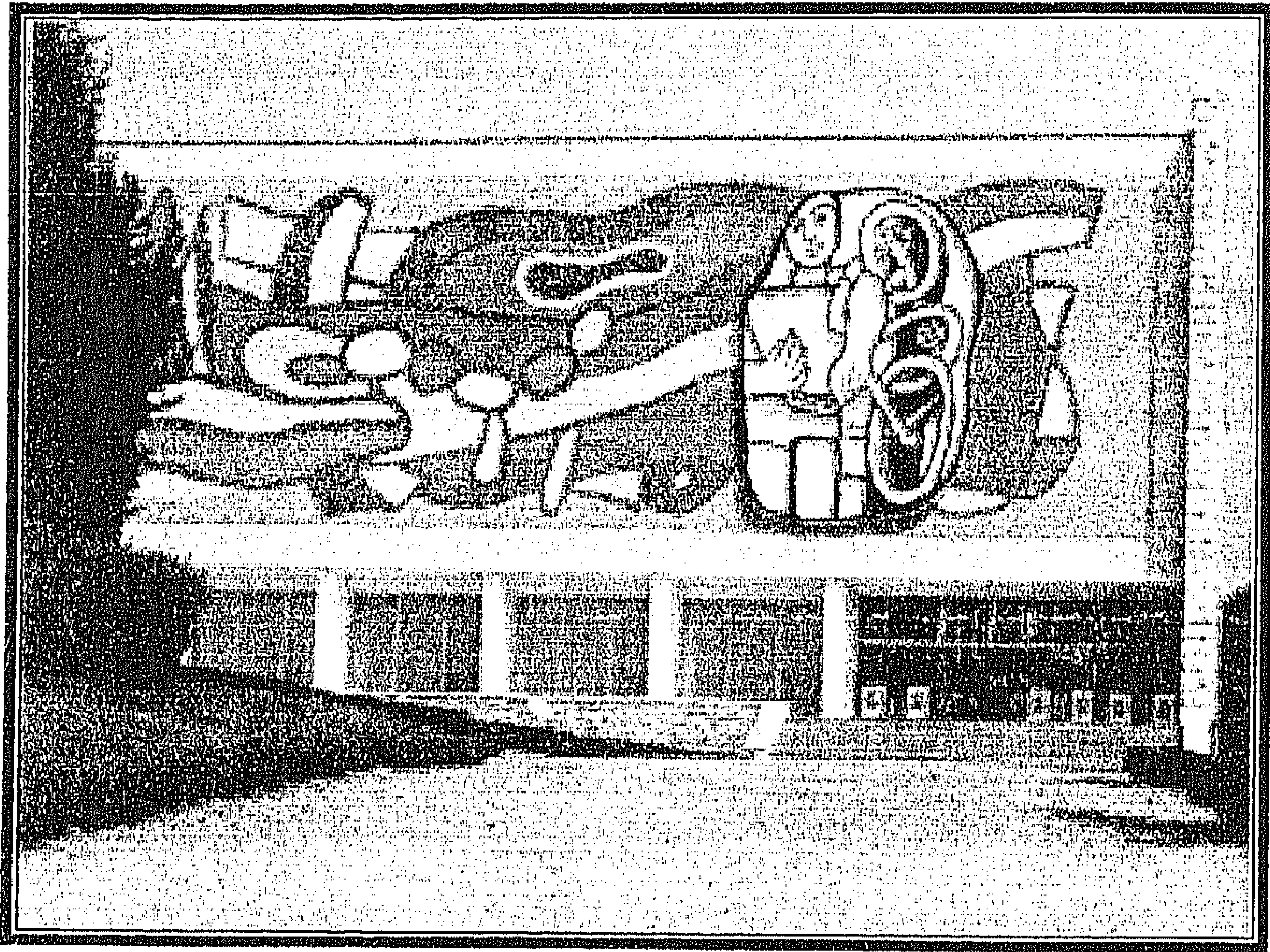
شكل (١١٨)

مارك شاجال **Marc Chagall** ...... تصوير جداري من رسوم الفنان مارك شاجال وتنفيذ الفنان لينو ميلانو Leno Melano ، متحف شاجال ، نيس ، فرنسا ، ١٩٧٠.



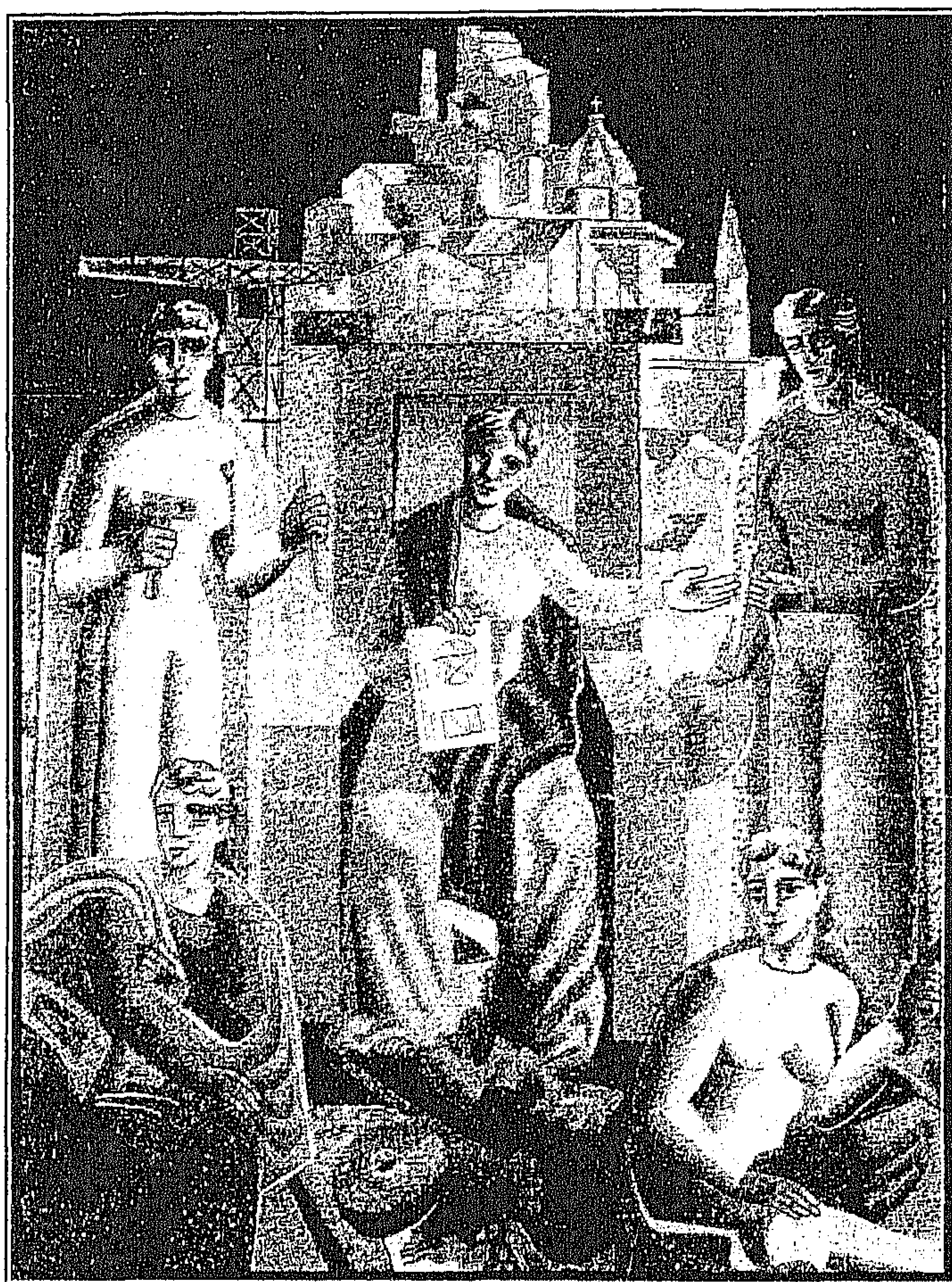
شكل (١١٩)

مارك شاجال **Marc Chagall ......** تصوير جداري بكلية الحقوق من رسوم الفنان مارك شاجال وتنفيذ الفنان لينو ميلانو Leno Melano ،جامعة نيس ، فرنسا ،١٩٦٧م.



شكل (١٢٠)

فرناند ليجية **Fernand Leger** ..... جدارية الواجهة بمتحف ليجيه ،إقليم بيوت Biot ، - فرنسا ، ١٩٥٦.

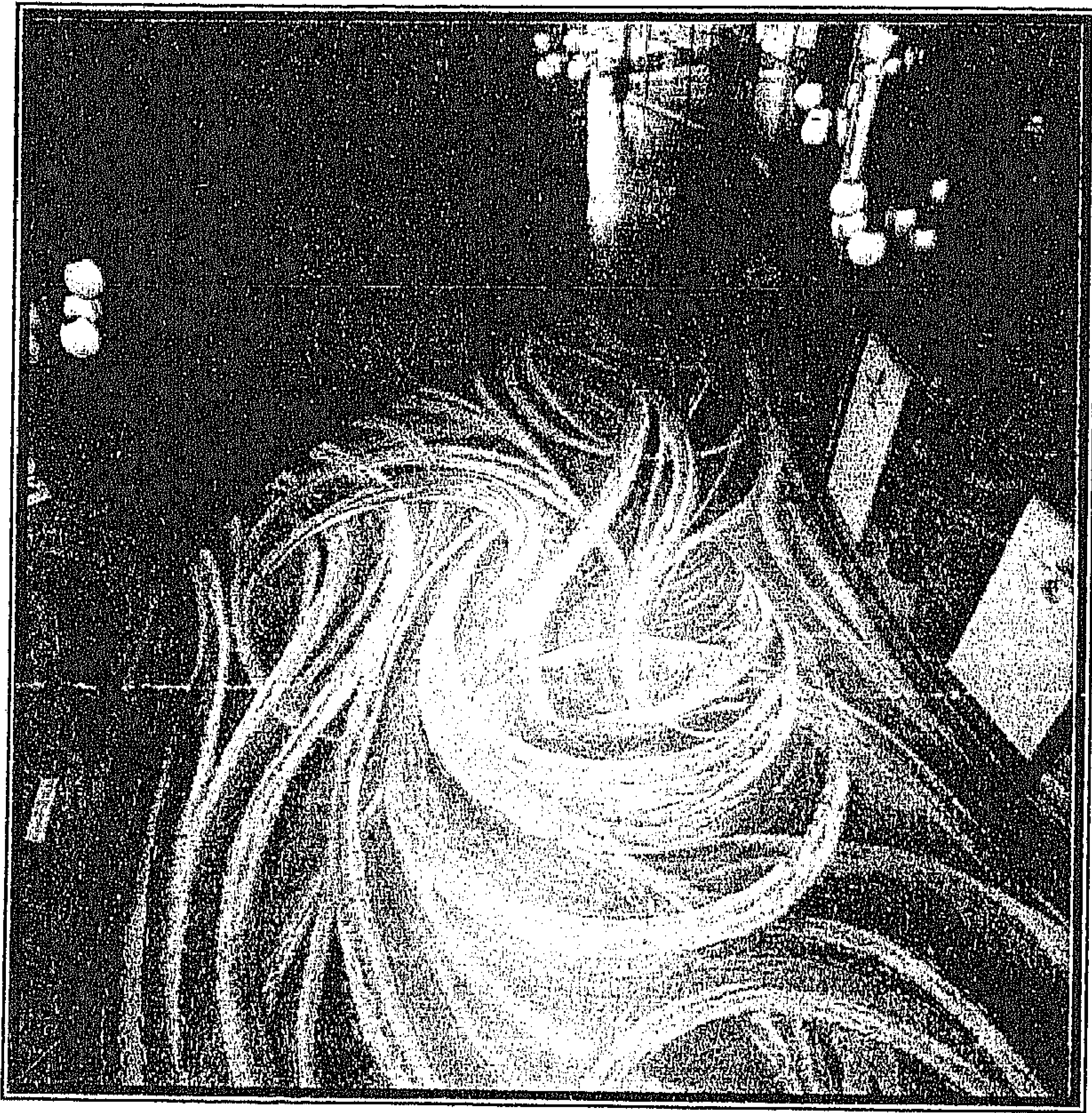


شكل (١٢١)
جينو سيفريني **Gino Severini** ..... فسيفساء رخامية للأرضيات ، قصر الفنون ، ميلانو ،إيطاليا ، ١٩٣٣م.



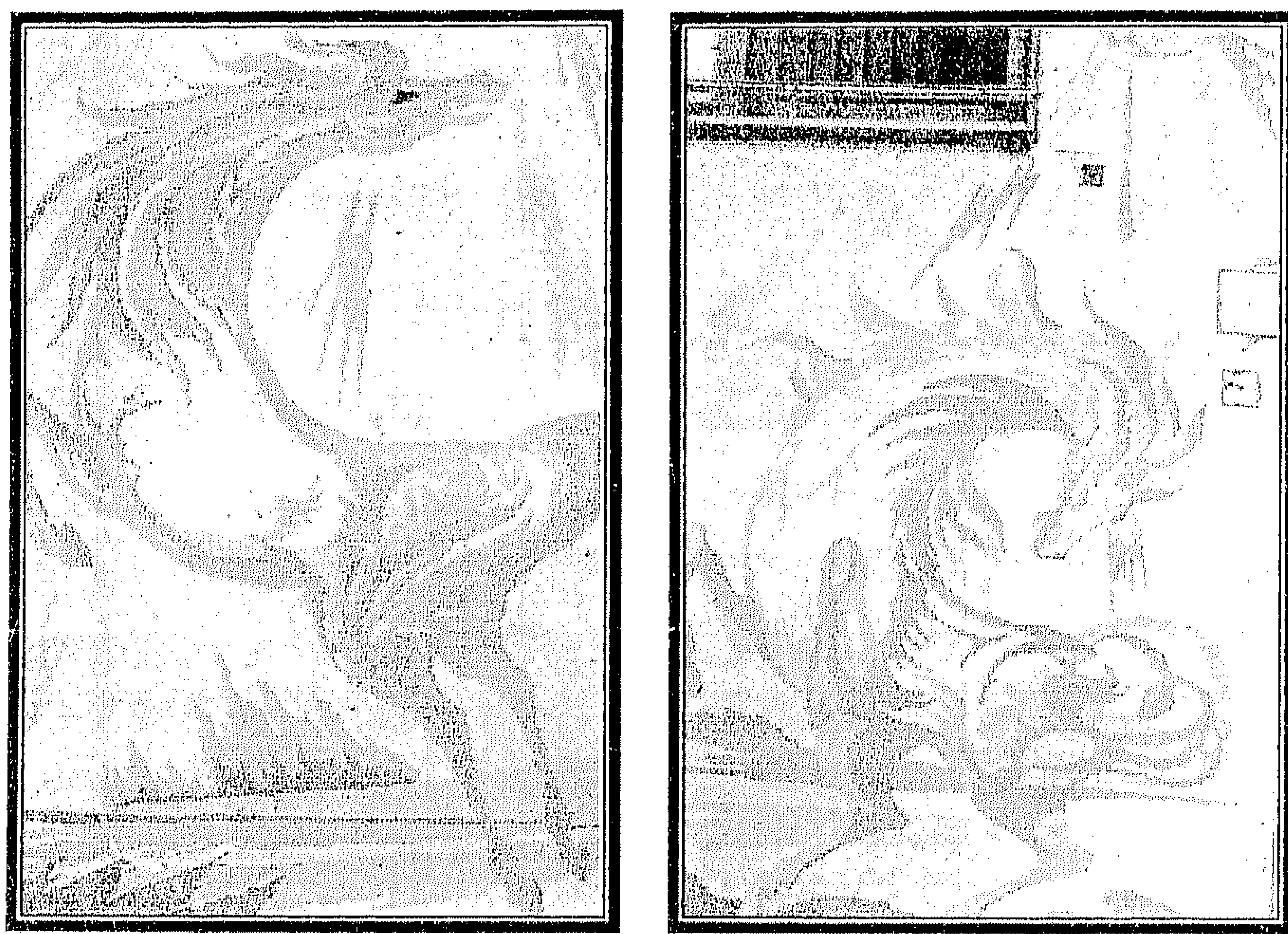
شكل (١٢٢)

"Men of the South" رجال من الجنوب...... **Domenico Contatore** دومنيكو كانتاتور
"Uomini del Sud" ، أيطاليا .

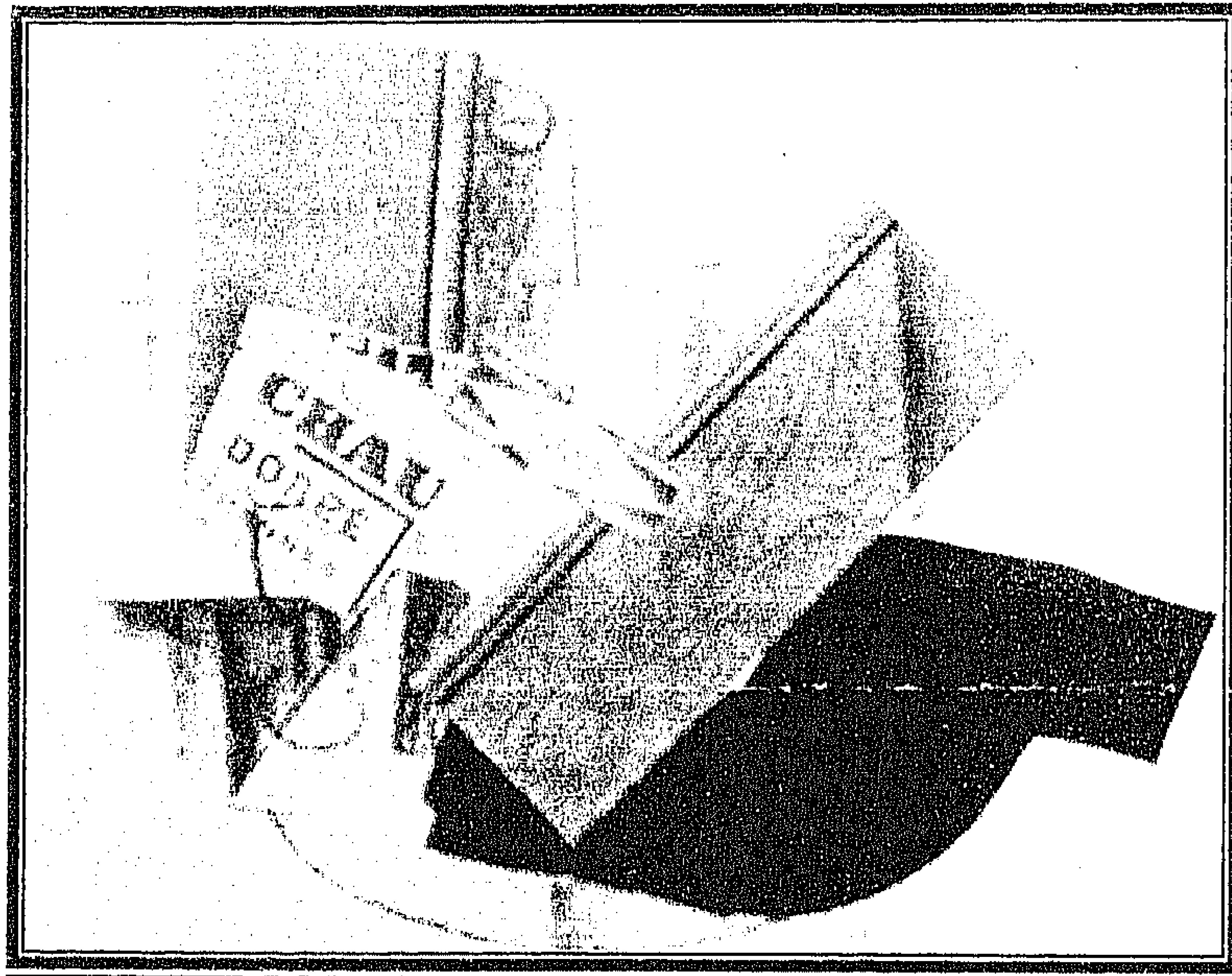


شكل (١٢٣)

فرانسيسكو سوماني **Francesco Somaini** ......تيسيرا من البرونز المذهبة والفضية لأرضية جاليري ستراسبرجو Galleria Strasburgo، ميلانو، إيطاليا ، ١٩٥٩.



شكل (١٢٤)
**ألجيرو بوتي Alighiero Boetti** ...... " اليوم الثاني عشر من الشهر الرابع من عام ١٩٨٨"
"Today twelfth day of the fourth month of the year
"one,nine,eight,eight ...." ، تيسيرا زجاجية، ١٤٠×٦٢سم ،أكتمل في ١٩٨٨ .




شكل (١٢٥)

جورج براك **Georges Braque** ....... طبيعة صامتة على منضدة Still life on a table
، كولاج ، قصاصات جرائد وسمارات خشبية وألوان على توال، ١٩١٤م .



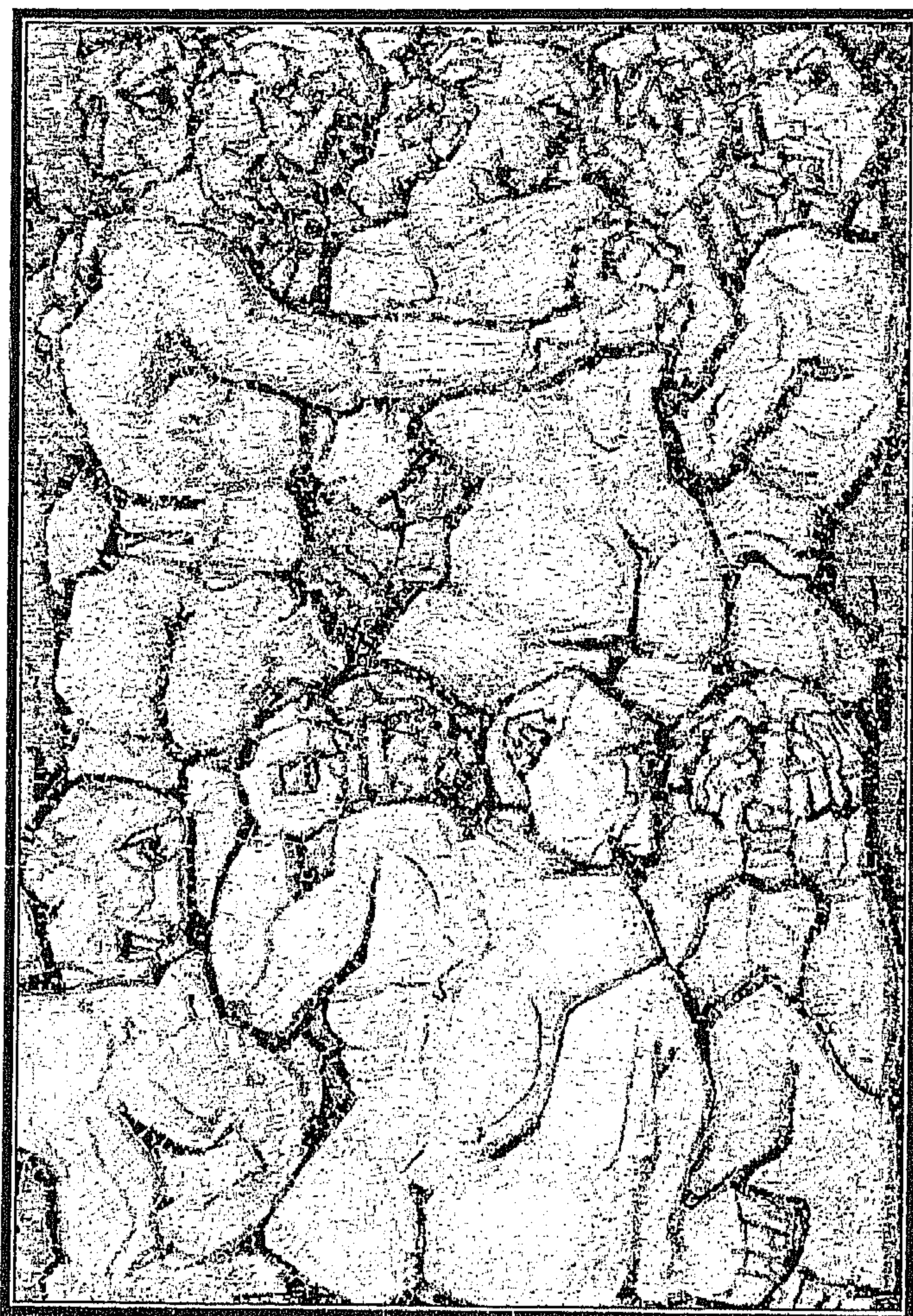
شكل (١٢٦)

أيلان شيفر **Ilana Shafir** ...."Blessings"،

(رخام ، أزمالتي مذهب ،تيسيرا البازلت ،جرانيت ،أحجار الألباستر، كسر سيراميك ، حصى وقشر محار، ومرجان) ، Broken ceramic,handmade ceramic parts,pebbles,marble tesserae,gold and silver smalti,glass,corales,and shells ، (١,٨م x ١,٤ م) .



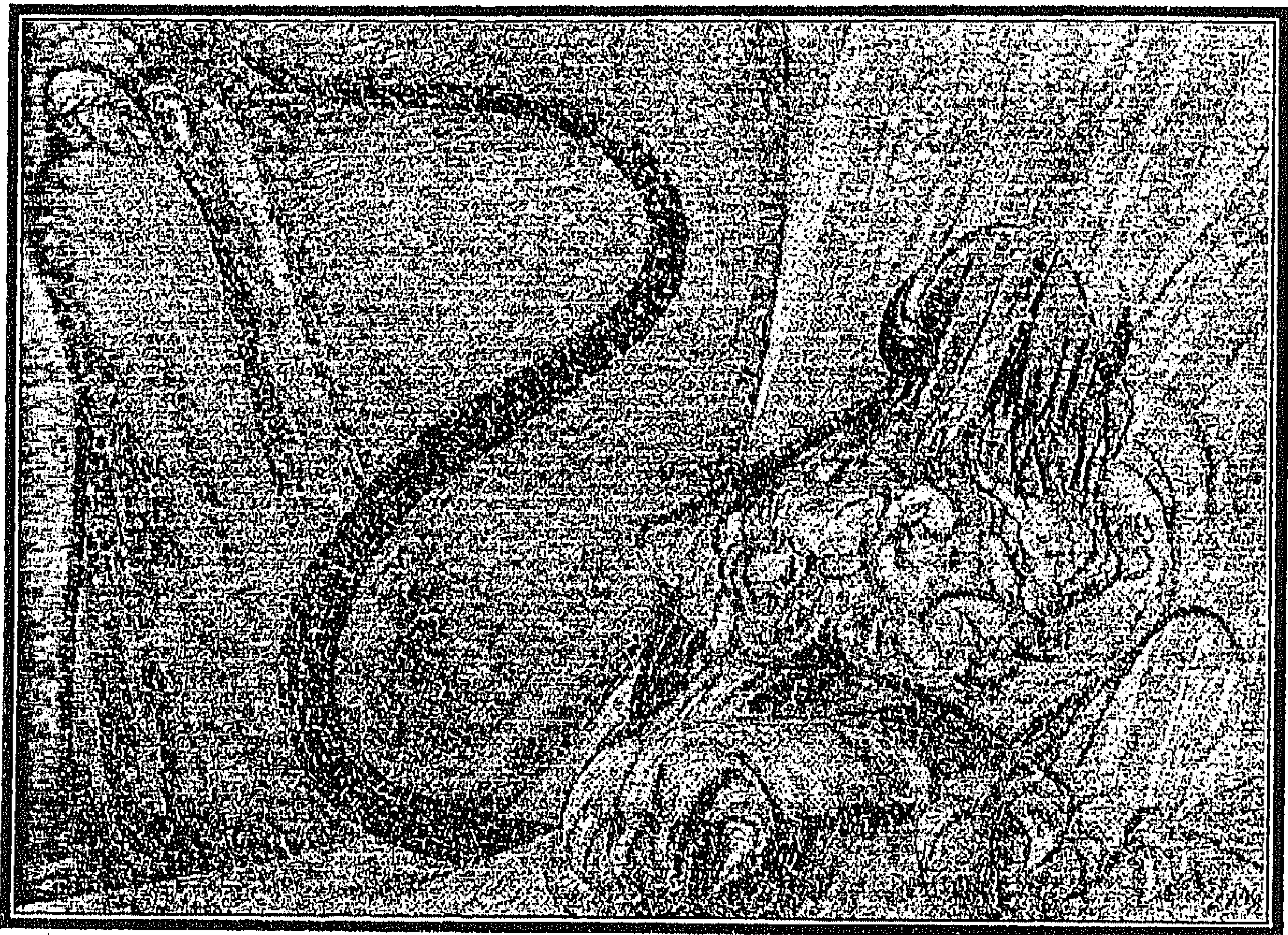
شكل (١٢٧ )
راوول فيستولي **Raul Vistoli**....." Paolo e Francesca" ، موزاييك ، ١٠٧× ١٢٢سم ، أيطاليا .



شكل (١٢٨)
دومينيكو كانتاتور **Domenico Cantatore** ...... "Gli iracondi" ، موزاييك ،
١٠٩×١٥٠سم ، أيطاليا .



شكل (١٢٩)
بريمو كوستا **Primo Costa** ..... . "Gerione" ، موزاييك ، ١٠٠×١٥٠ سم ، أيطاليا.

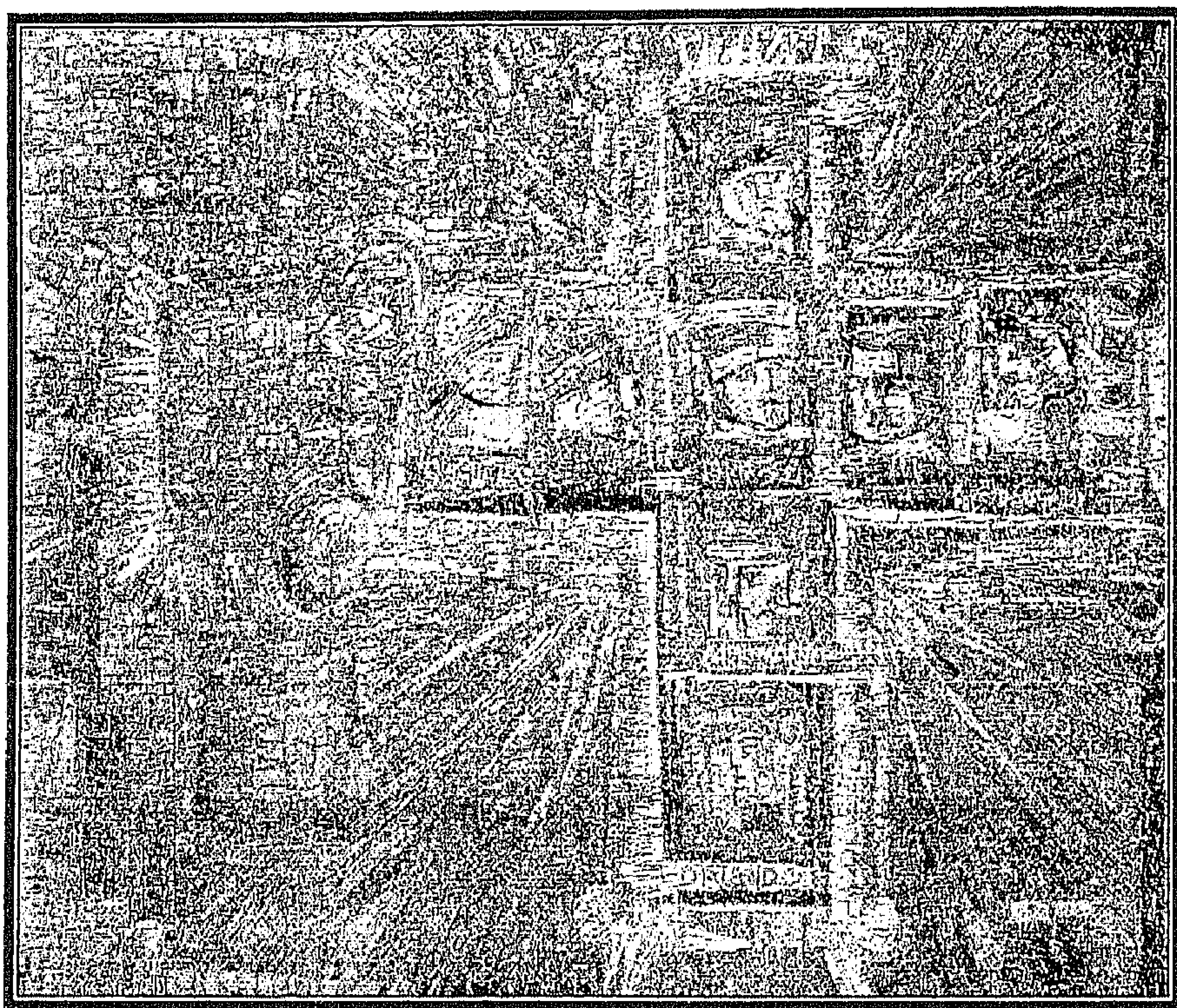


شكل (١٣٠)
اليجى ساسو Aligi Sassu ....... "Lucifero" ، موزاييك ، ١٥١× ١٠١ سم ، أيطاليا.

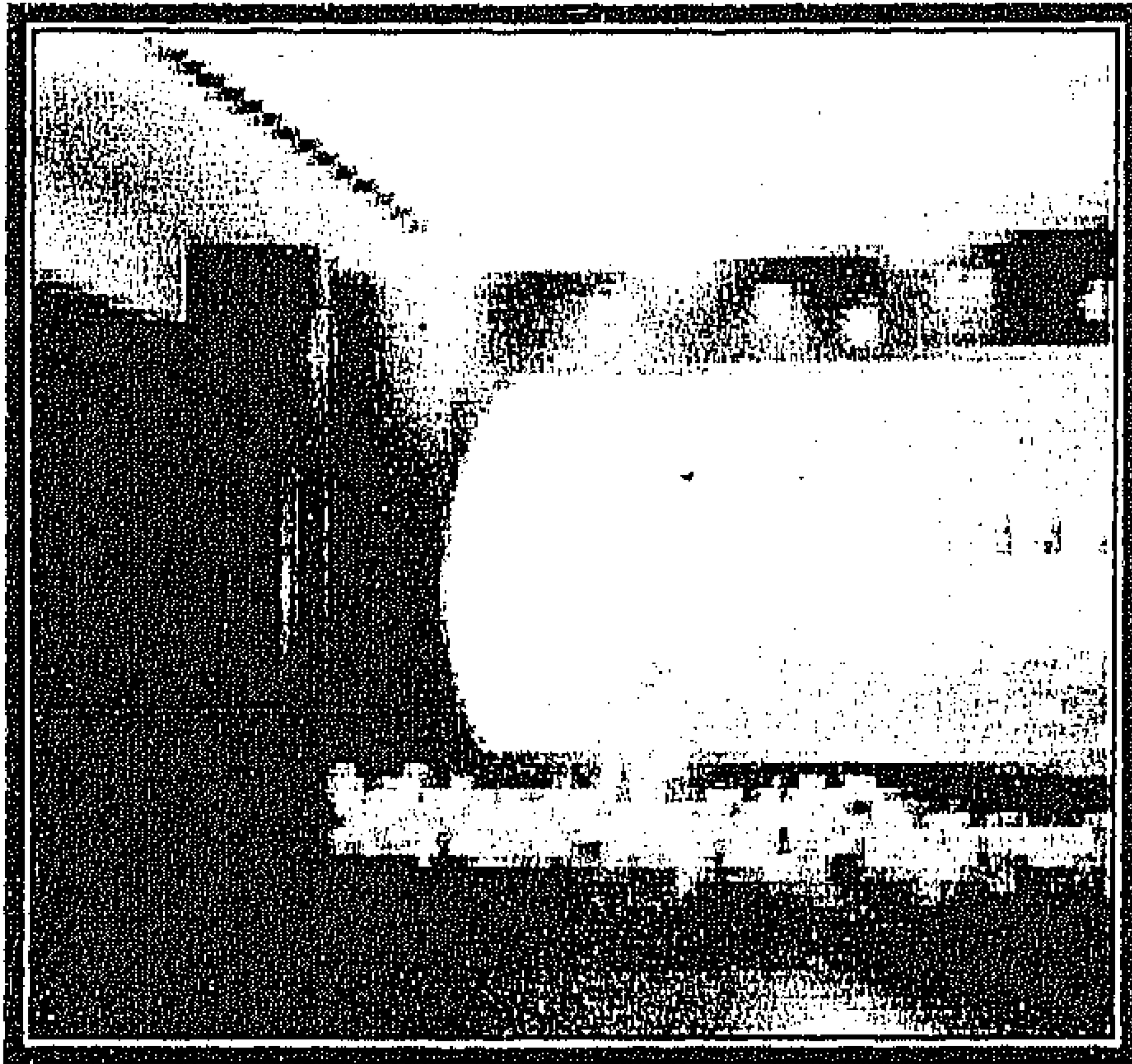
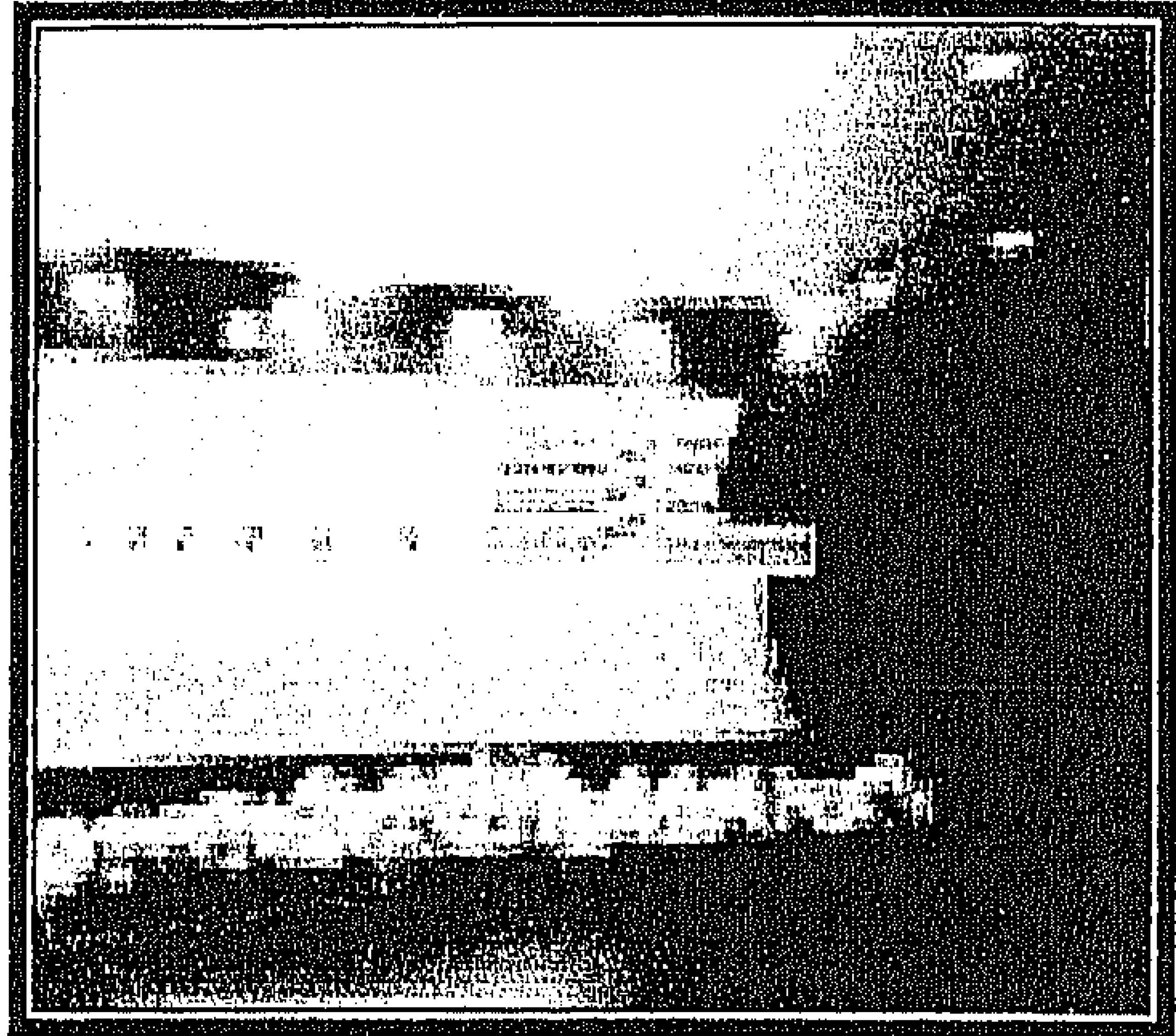


شكل (١٣١)

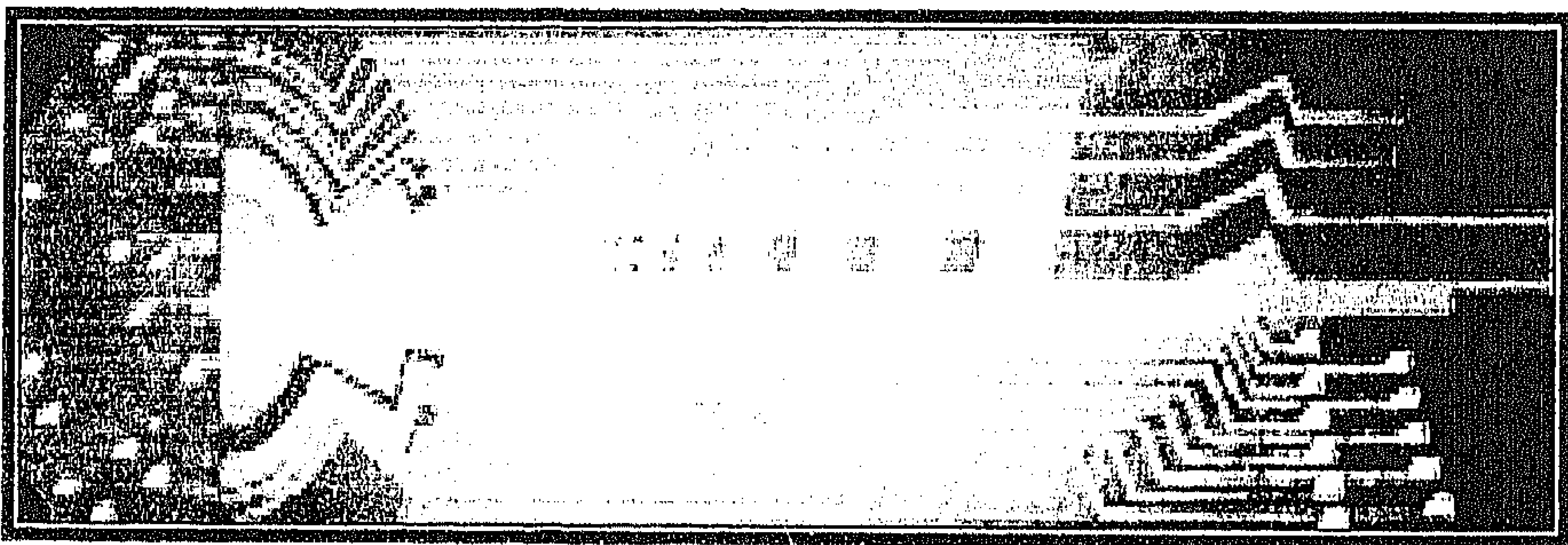
اورفيو تامبورى **Orfero Tamburi** ...... " Catone " ، موزاييك ، ١٣١×٩٩ سم ، أيطاليا.



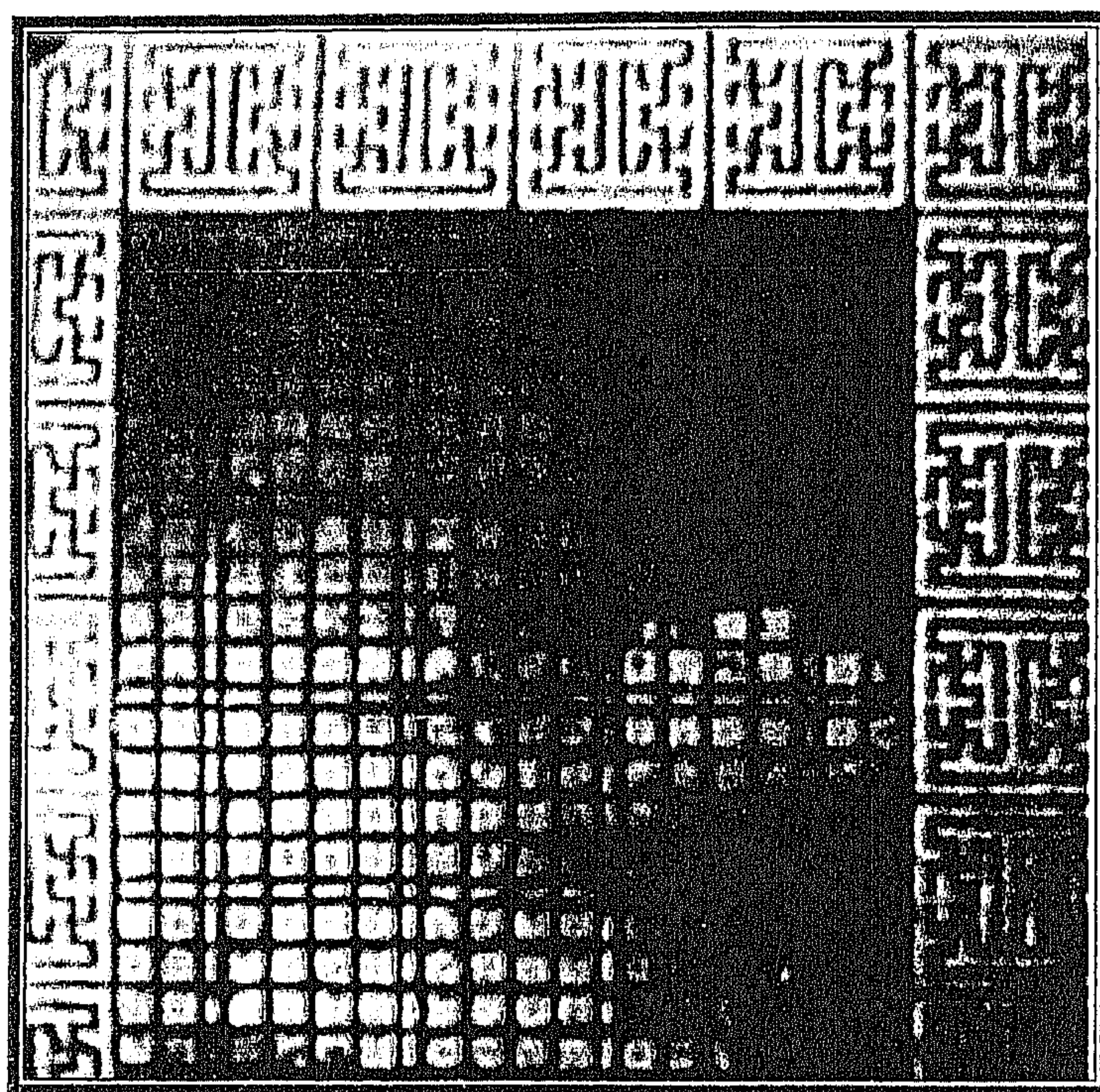
شكل (١٣٢)
"I Combattienti per la fede" ......... **Ines Morigi Berti** اينس موريجى بيرتي
، موزاييك ، ١٠٨x١٥٣ سم ، أيطاليا.

شكل (١٣٣)
لينر **Lenner** ......موزاييك شركة الاتصالات الأيطالية Via Flaminia,Telecom Italia، روما ، ١٩٩٥-١٩٩٦ .

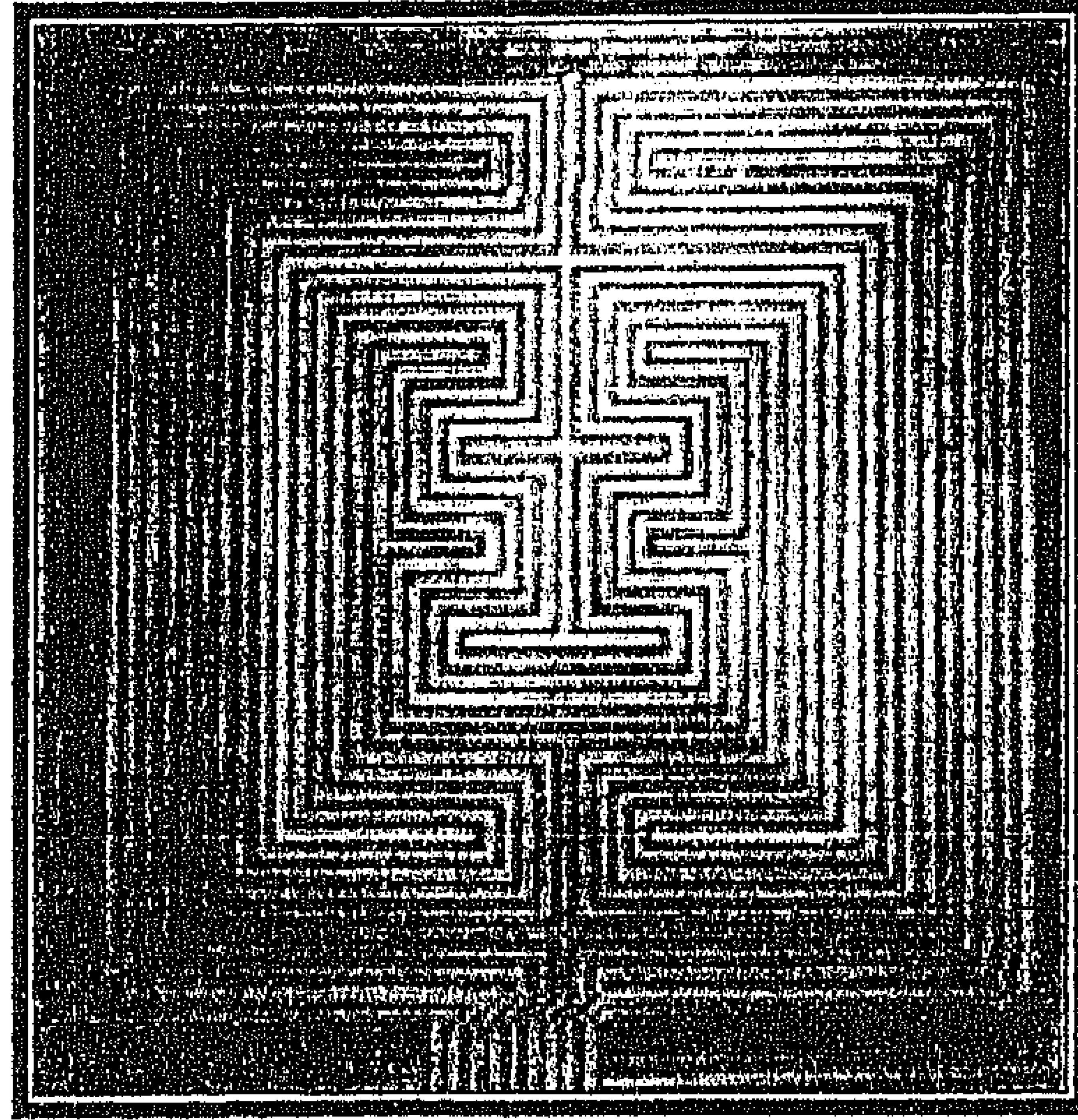


تفصيلية

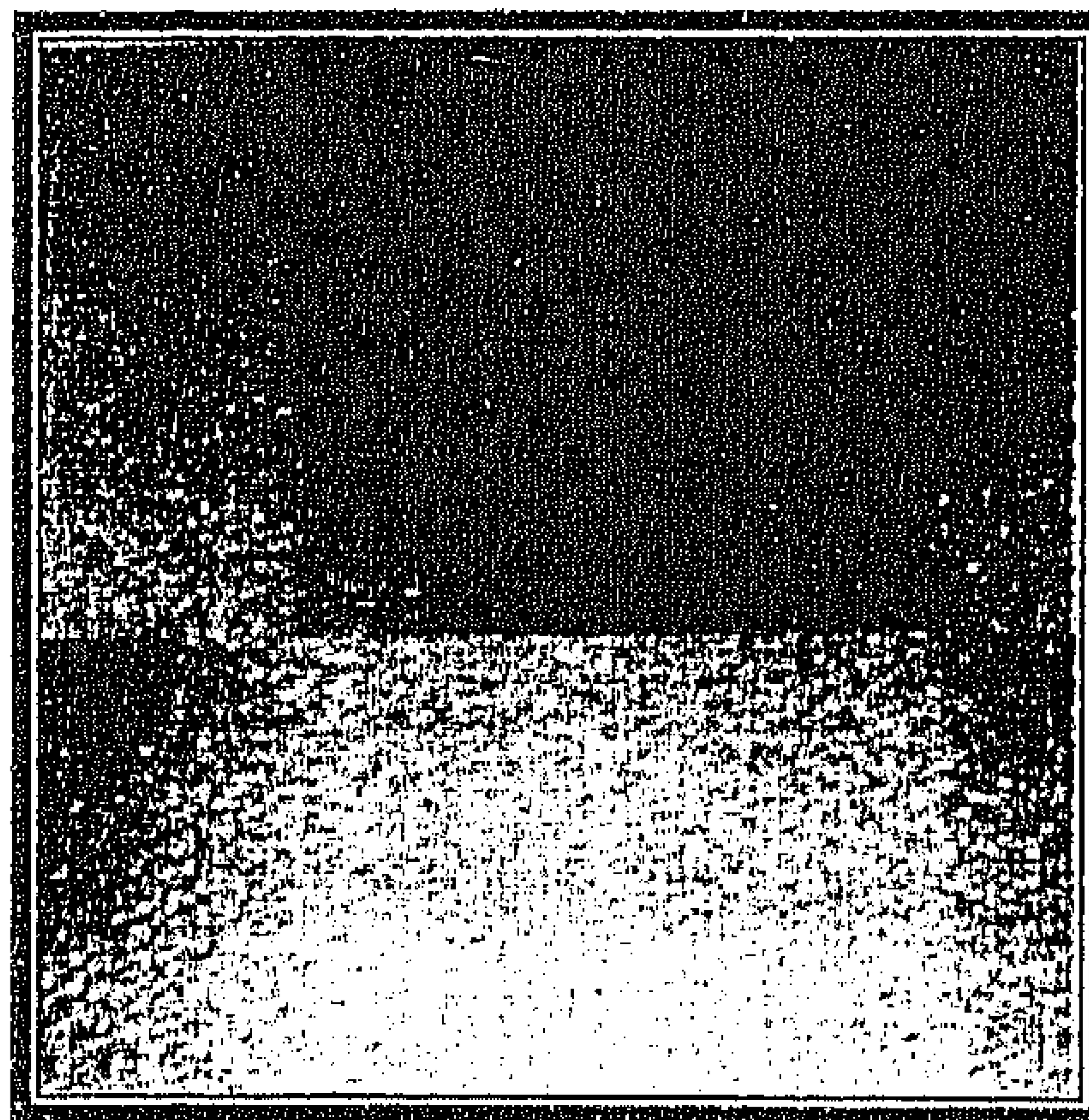


شكل (١٣٤)

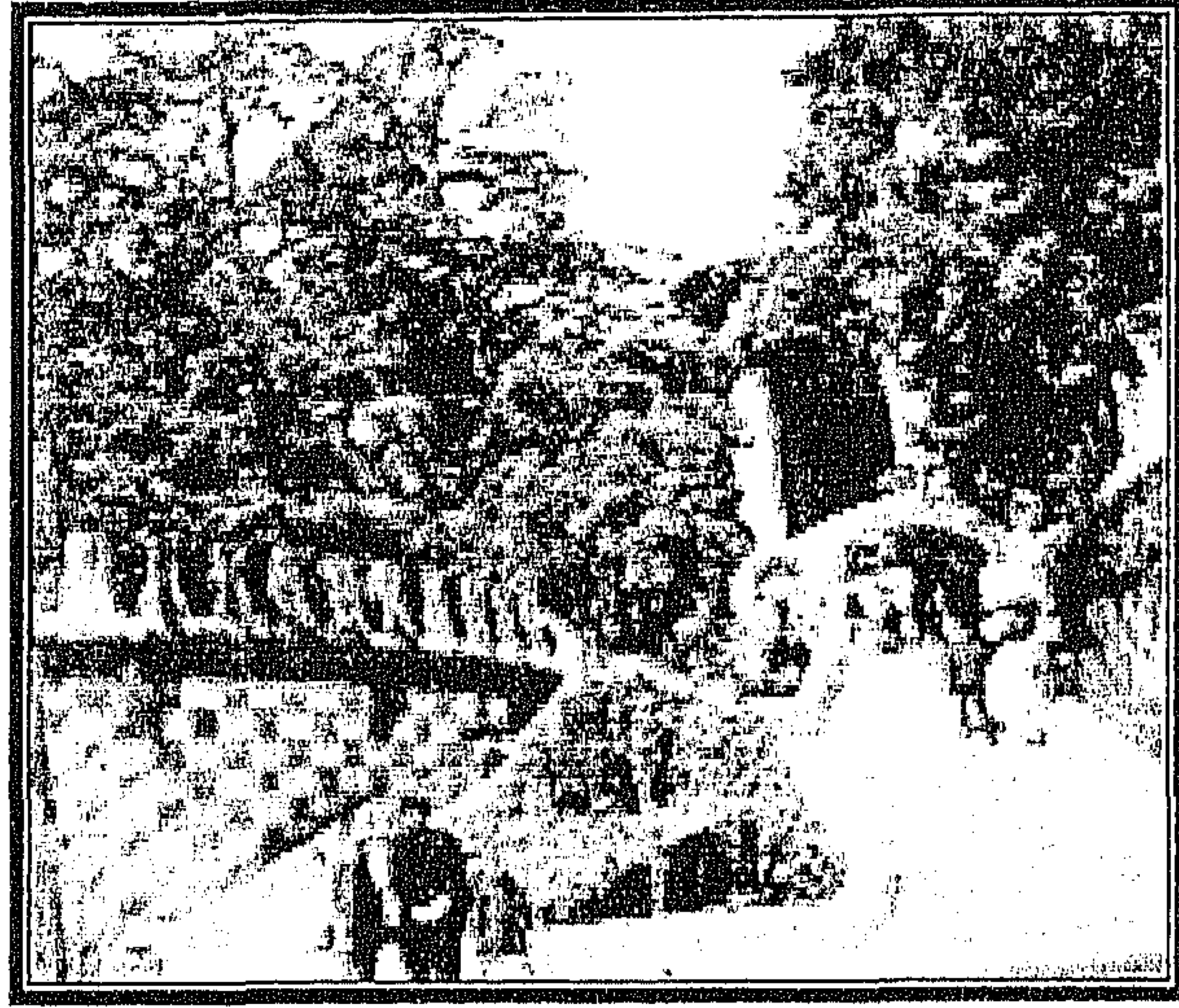
لوتشيو أورسوني **lucio Drsoni** ........"As a Compliment to Constable" ،
أزمالتي فينسيا الزجاجي ، (١٢٠×١٢٠ سم) .



شكل (١٣٥)
لوتشيو آورسونى **lucio Drsoni** ....... ، أزمالتي فينسيا الزجاجي. (Black ,Light
Blue,and Violet Gold) ، ١٣٠ ×١٣٠ سم .

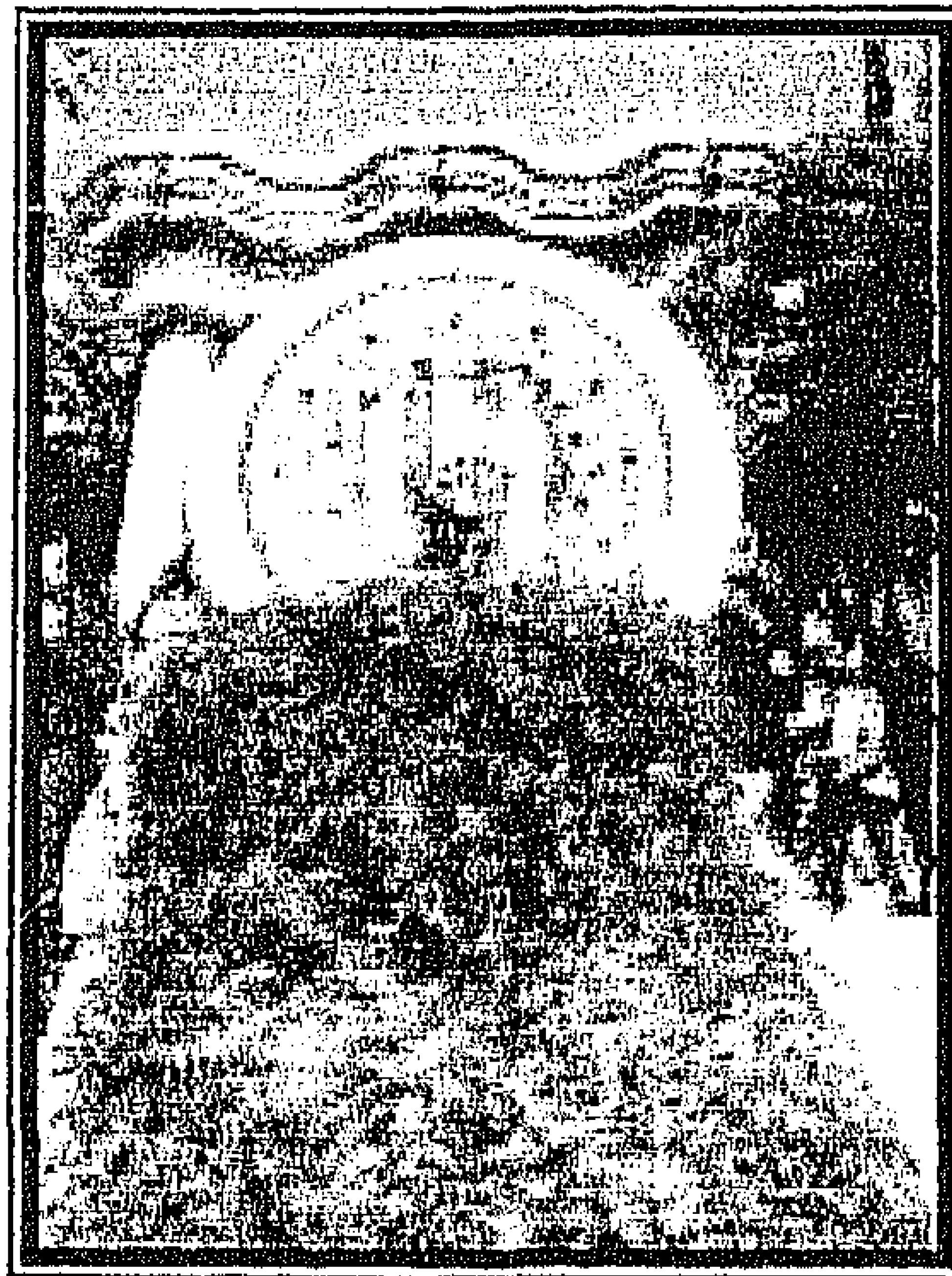


شكل (١٣٦)
لوتشيو آورسونى **lucio Drsoni** ........Oro Ramino ، أزمالتي فينسيا الزجاجي
، بينالي ١٩٧٠ ، ١م×١م .



(أ)

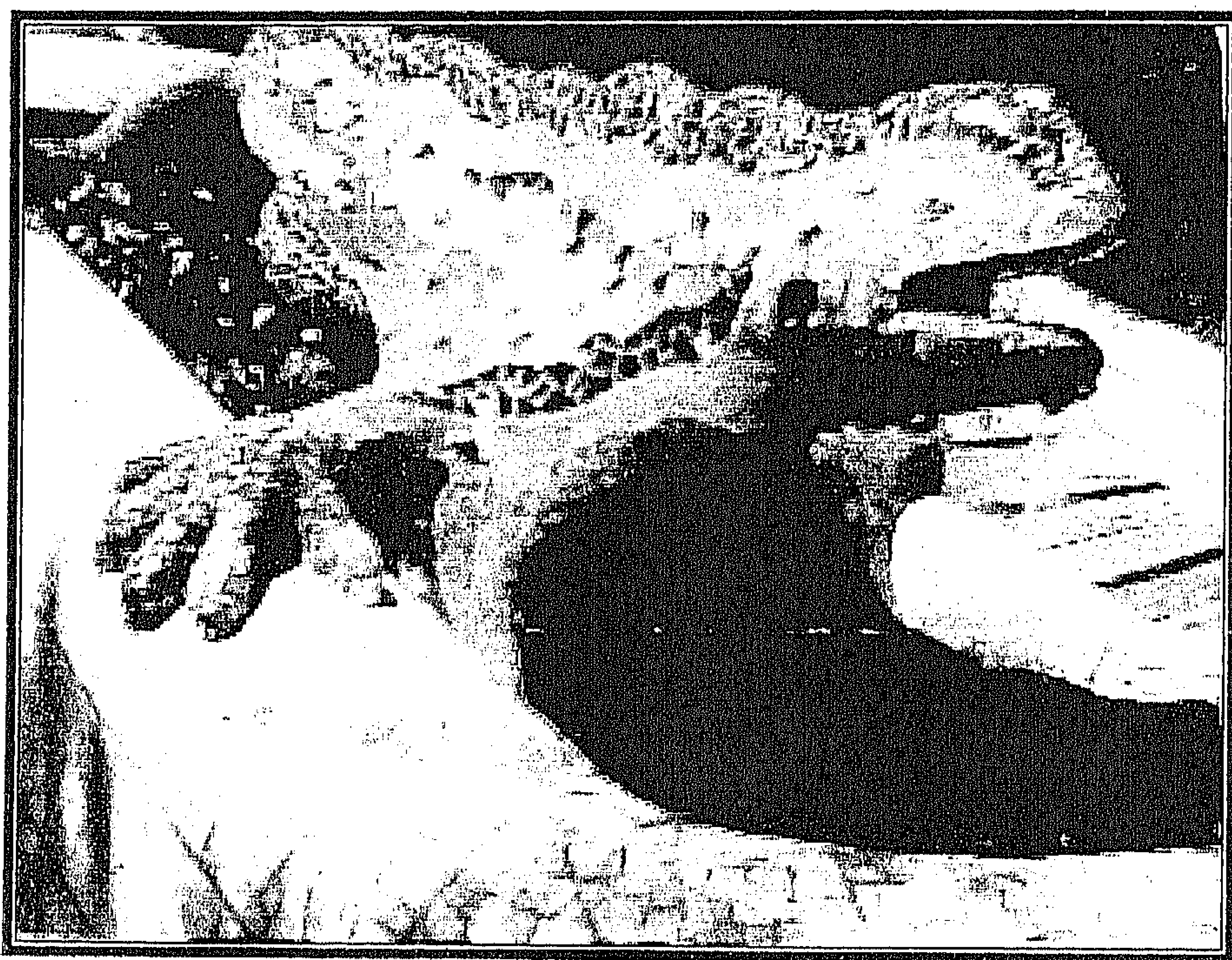




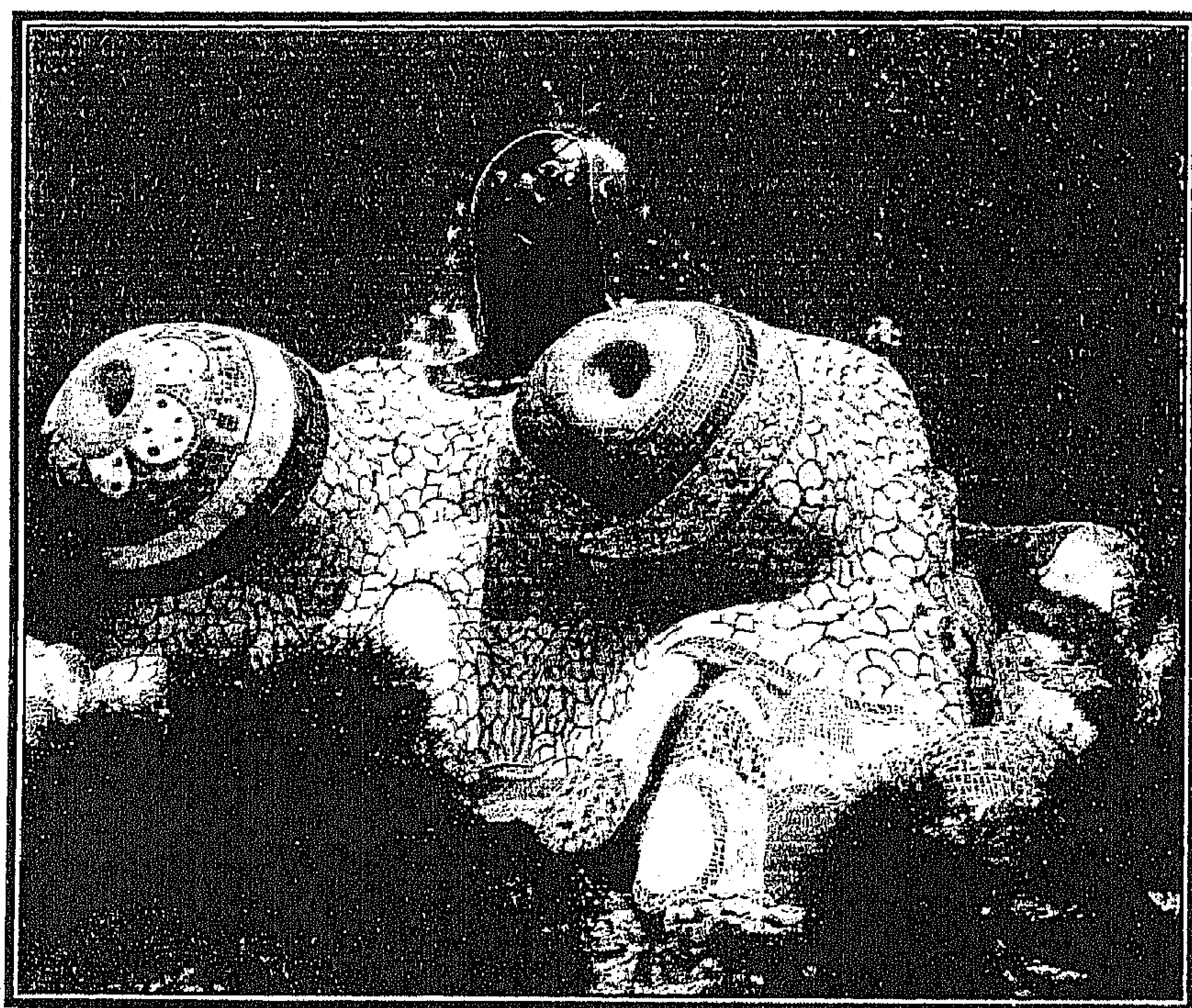
(ب) (ج)

شكل (١٣٧)

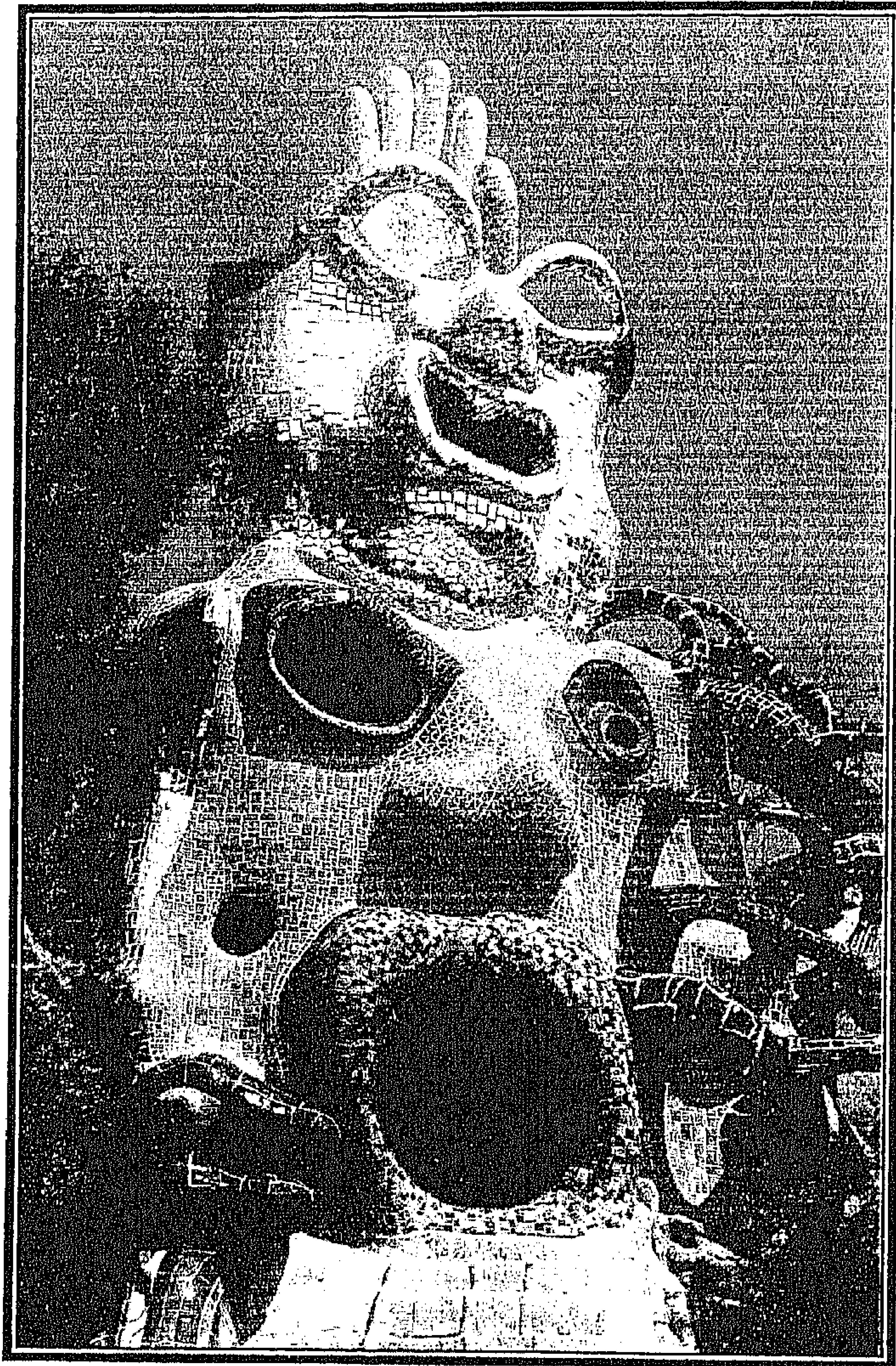
انطونيو جاودى **Antonio Gaudi** ...... منظر عام ، منتزة جويل Parco Guell ، برشلونة ، بأسبانيا .



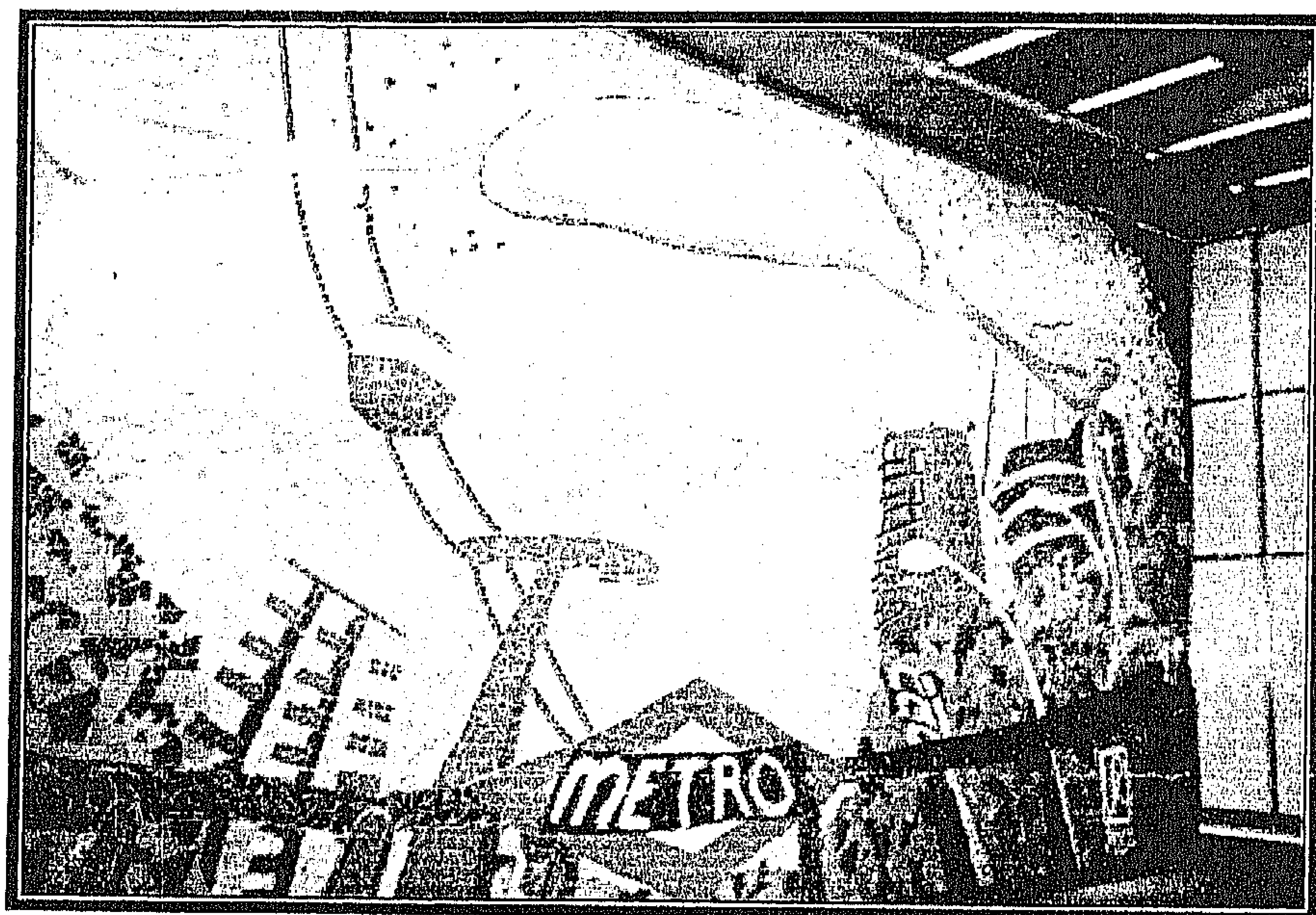
شكل (١٣٨ )
انطونيو جاودى **Antonio Gaudi** ...... عمل نحتي مجسم وكسر سيراميك ، مدخل منتزة جويل Parco Guell ، برشلونة ، بأسبانيا .



شكل (١٣٩)
نيكي دي سانت فال **Niki de Saint Phalle** ..... ملكة السماء Queen of the sky ، حديقة تاروت Tarot Garden ، توسكانيا ، ايطاليا ، ١٩٧٨م.



شكل (١٤٠)
نيكي دي سانت فال **Niki de Saint Phalle** ..... حديقة تاروت Tarot Garden ، توسكانيا ، ايطاليا ، ١٩٧٨م.

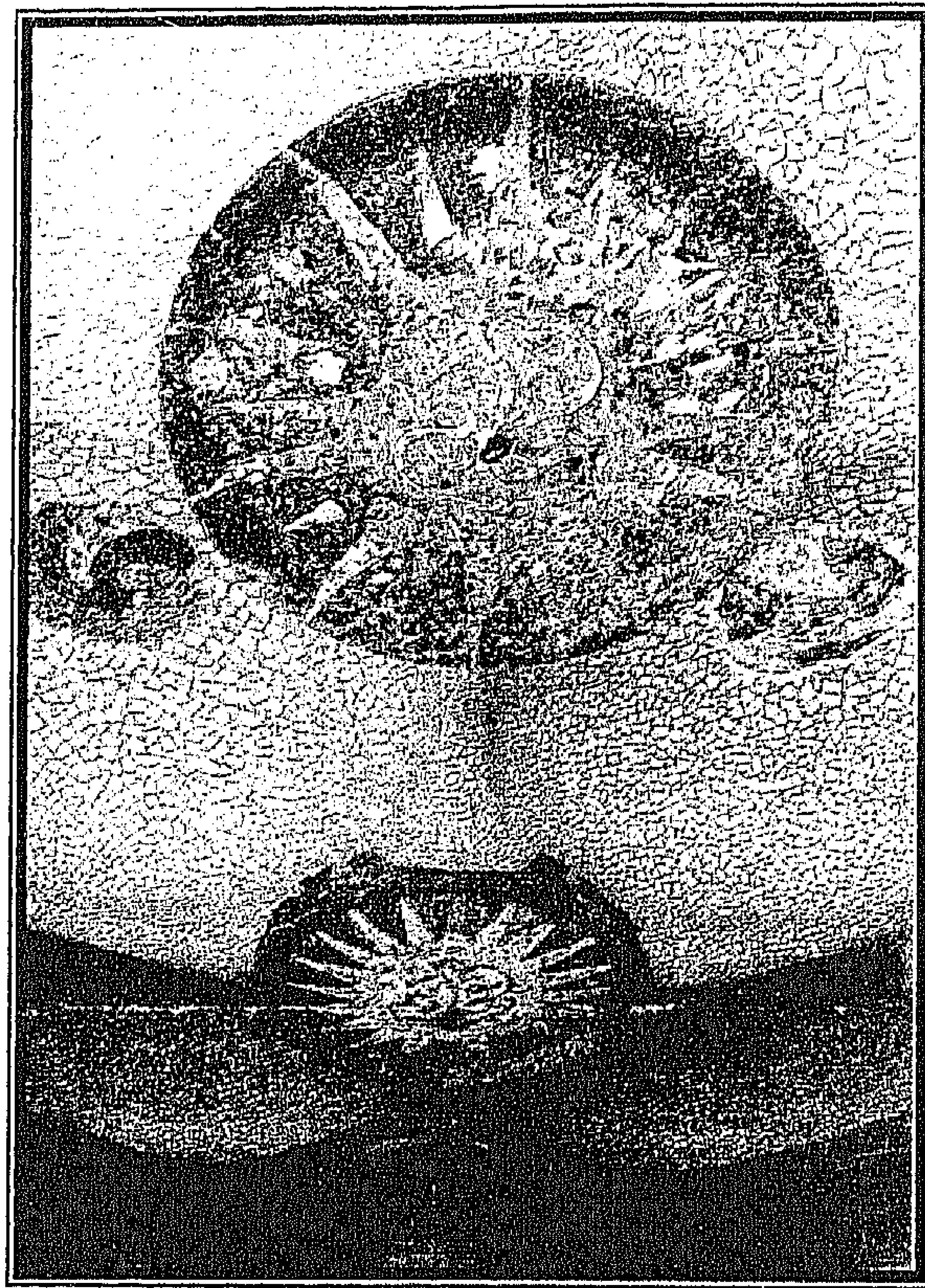



شكل (١٤١)

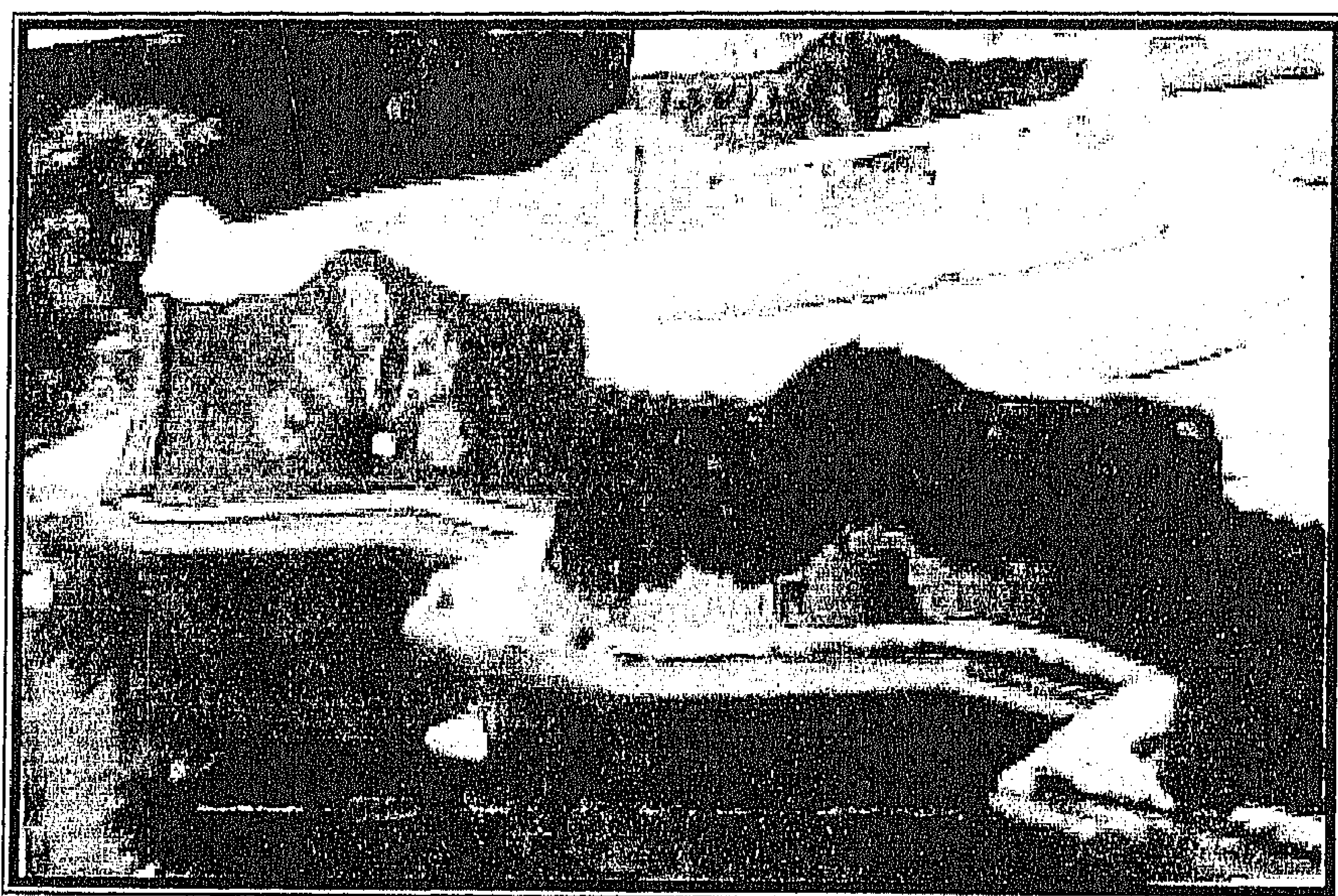
**موزاييك بمحطة أتوبيس** ....... موزايك بلاطات السيراميك ، مدريد ، أسبانيا .



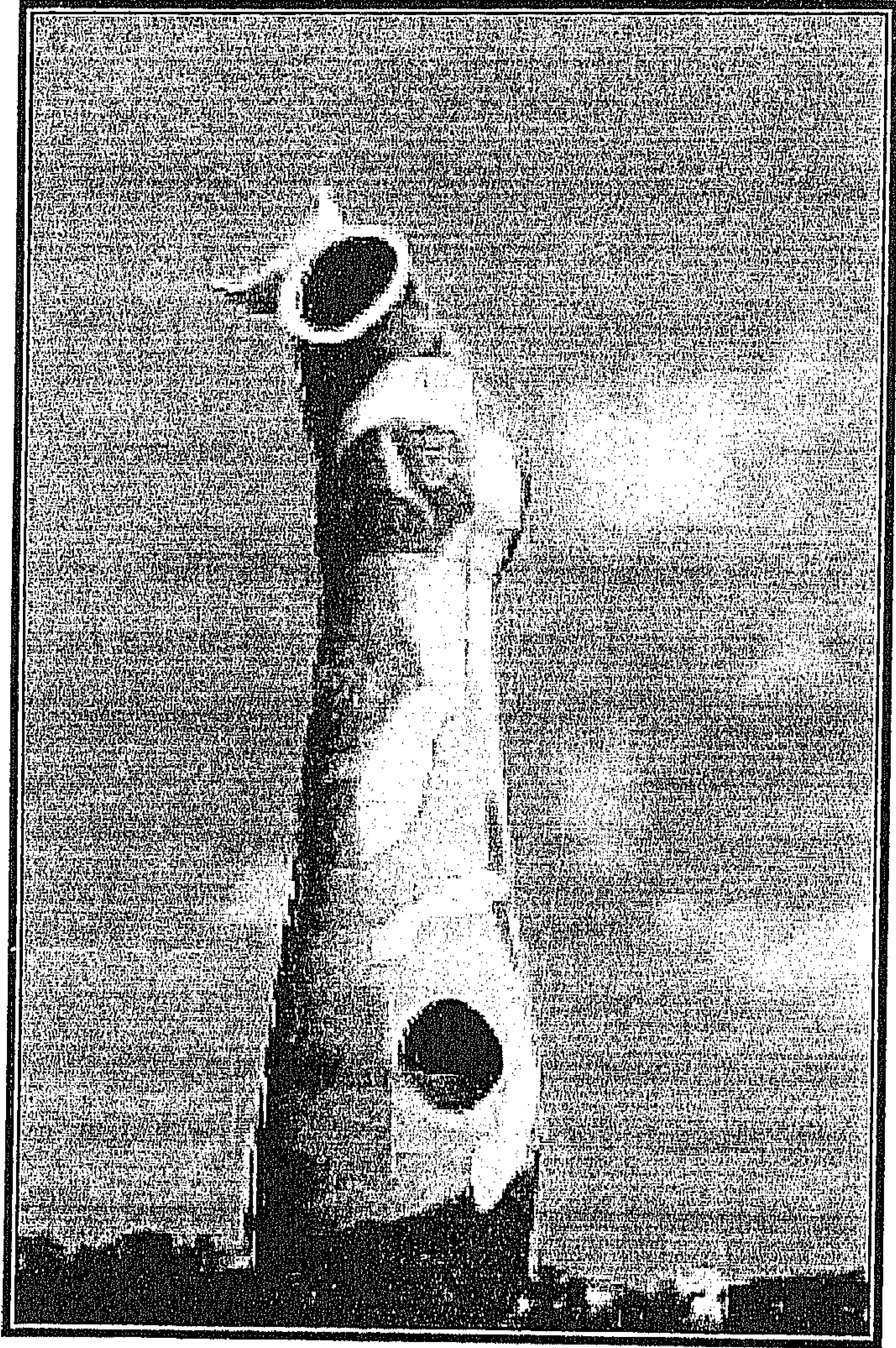
شكل (١٤٢)
فرندنسيرتش فاندرتويسر **Friedensreich Hundertwasser** ......واجهة متحف الفنان الخاص ، بلاطات السيراميك الملونة ، فيينا ، ١٩٨٩-١٩٩١م.



شكل (١٤٣)
انطوني جاودى **Antonio Gaudi** ...... عمل نحتي مجسم وزجاج وموزاييك ،سقف مدخل السرادقات ، منتزة جويل Parco Guell ، برشلونة ، بأسبانيا



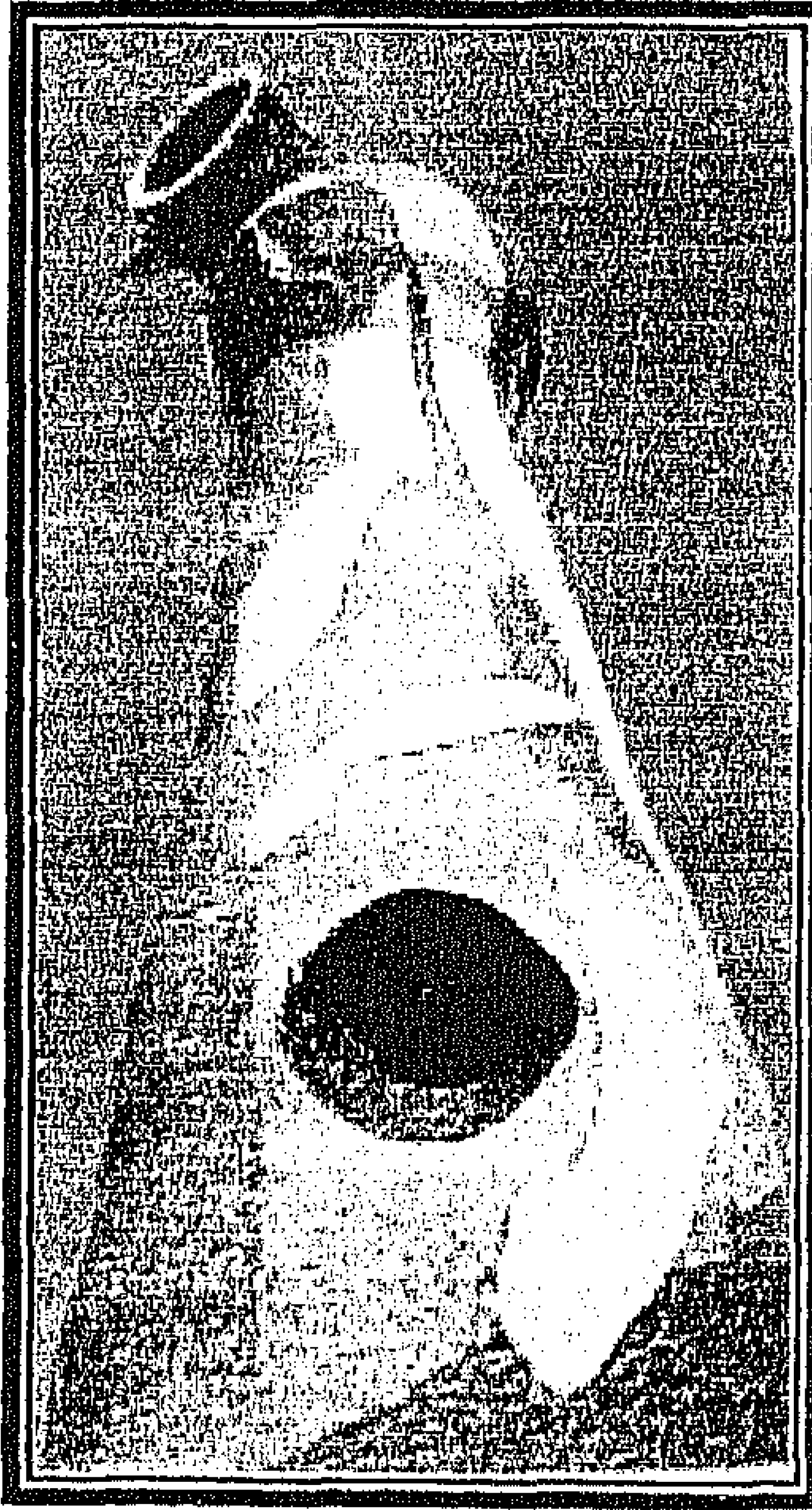
شكل (١٤٤)
انطوني جاودى **Antonio Gaudi** ...... المقاعد الحجرية المتعرجة ، كسر سيراميك وخامات مختلفة ، منتزة جويل Parco Guell ، برشلونة ، بأسبانيا .



شكل ( ١٤٥ )
خوان ميرو **Jeoun Miro** ......." امرأة وطائر woman and Bird " ، لاند مارك مغطى بالسيراميك ، حديقة سكورخادور El Pare de l' Escorxador ا ، برشلونة ، أسبانيا ، (١٩٨٣-٨١) .



(أ)

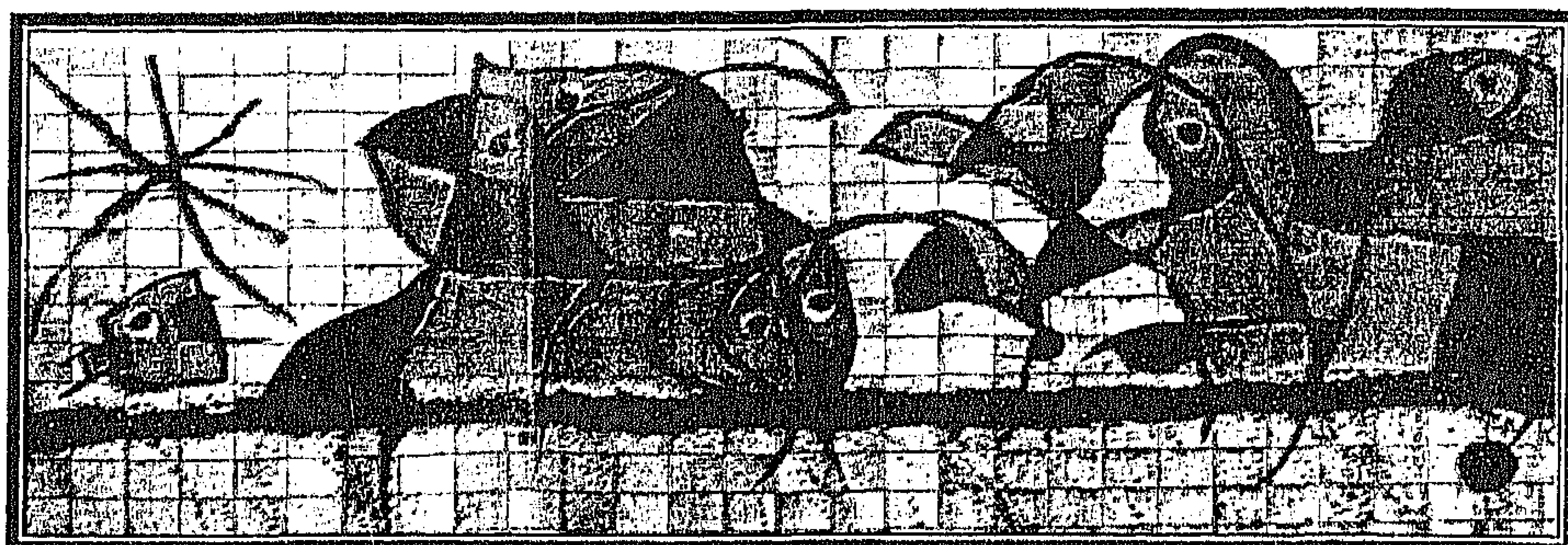


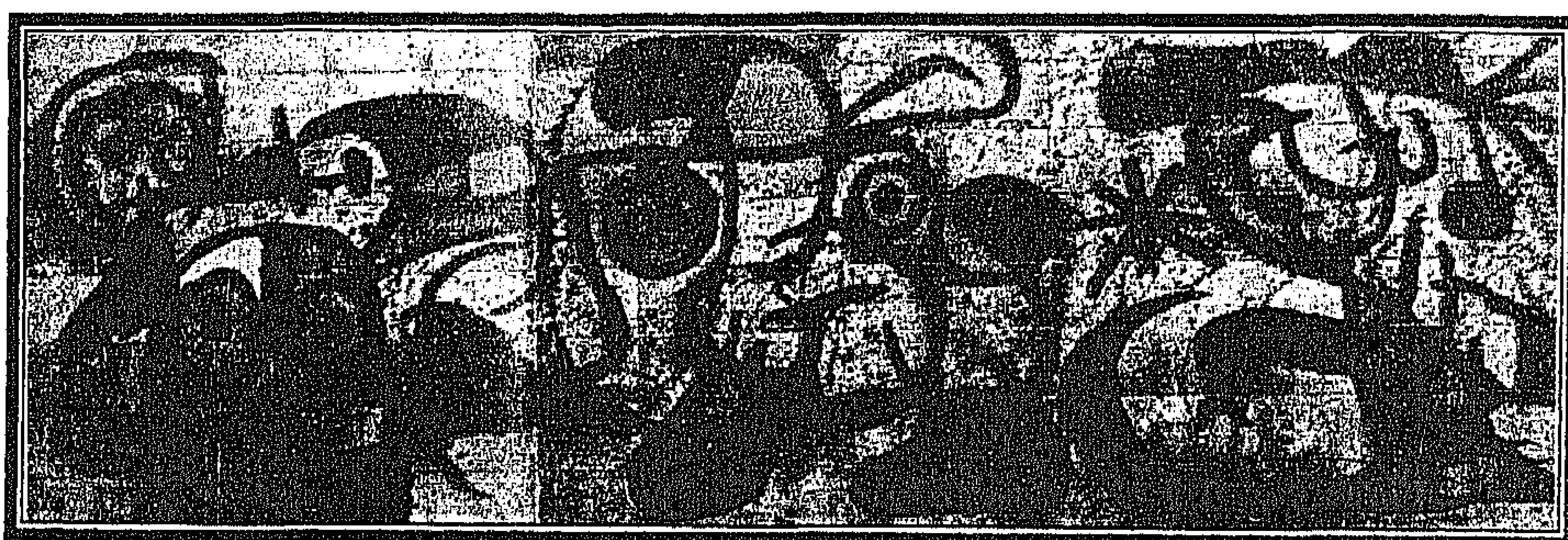
(ب)

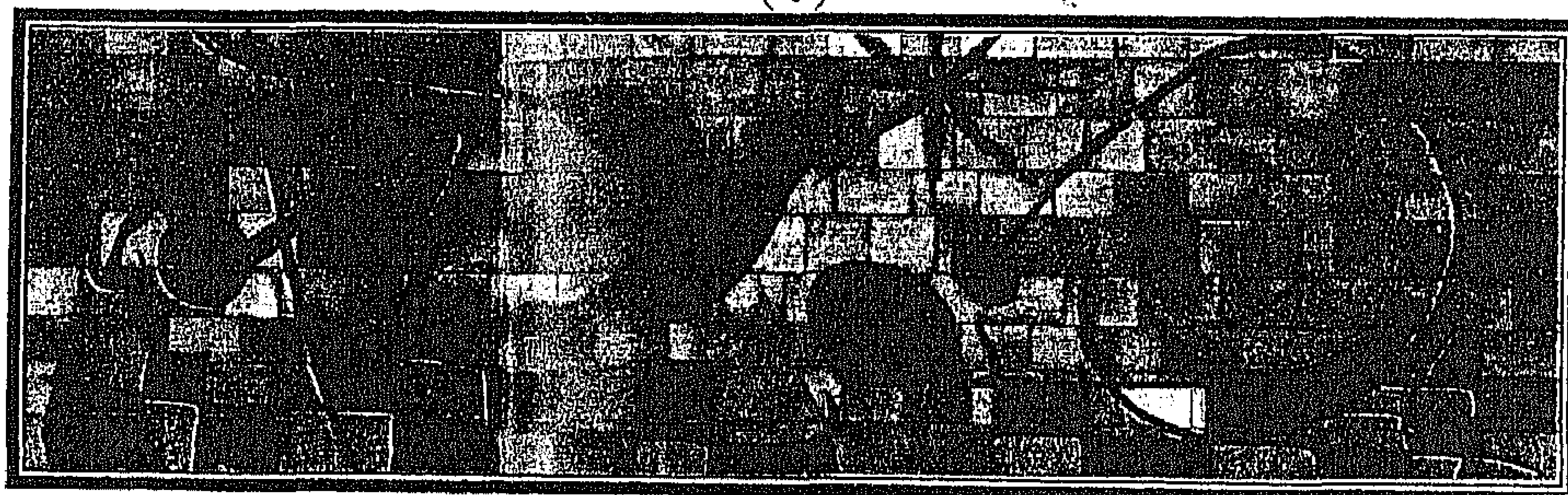
تفصيليات

شكل (١٤٥)

**خوان ميرو Jeoun Miro** ......." امرأة وطائر woman and Bird " ، لاند مارك مغطى بالسيراميك ، حديقة سكورخادور El Pare de l' Escorxador ا ، برشلونة ، أسبانيا ، (١٩٨٣-٨١).

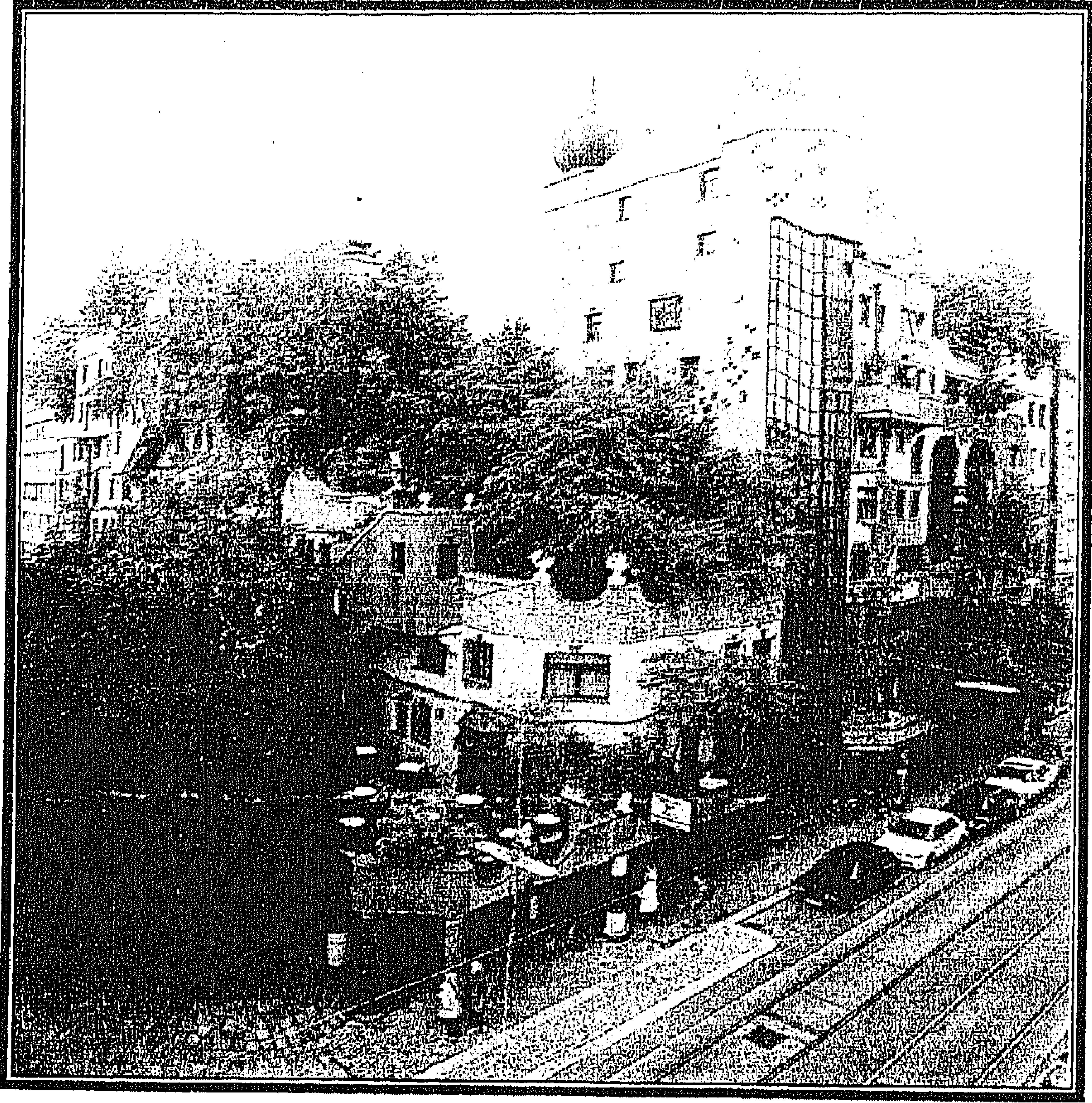

(أ)


(ب)


(ج)

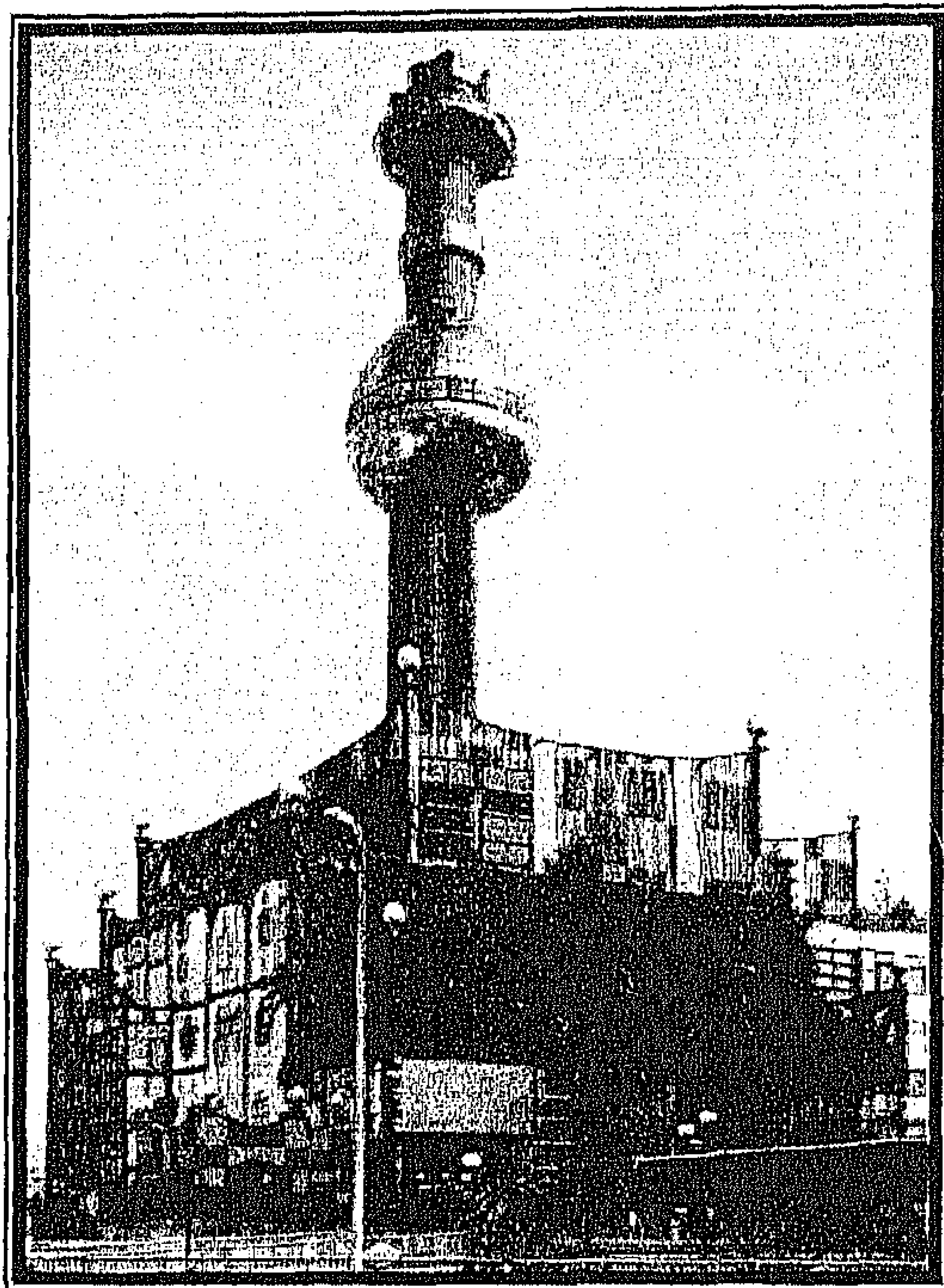
شكل (١٤٦)

خوان ميرو **Jeoun Miro** ...... " جدارية الشمس والقمر " ، بلاطات خزفية ملونة ، مبنى اليونسكو ،باريس ، ١٩٥٨ .



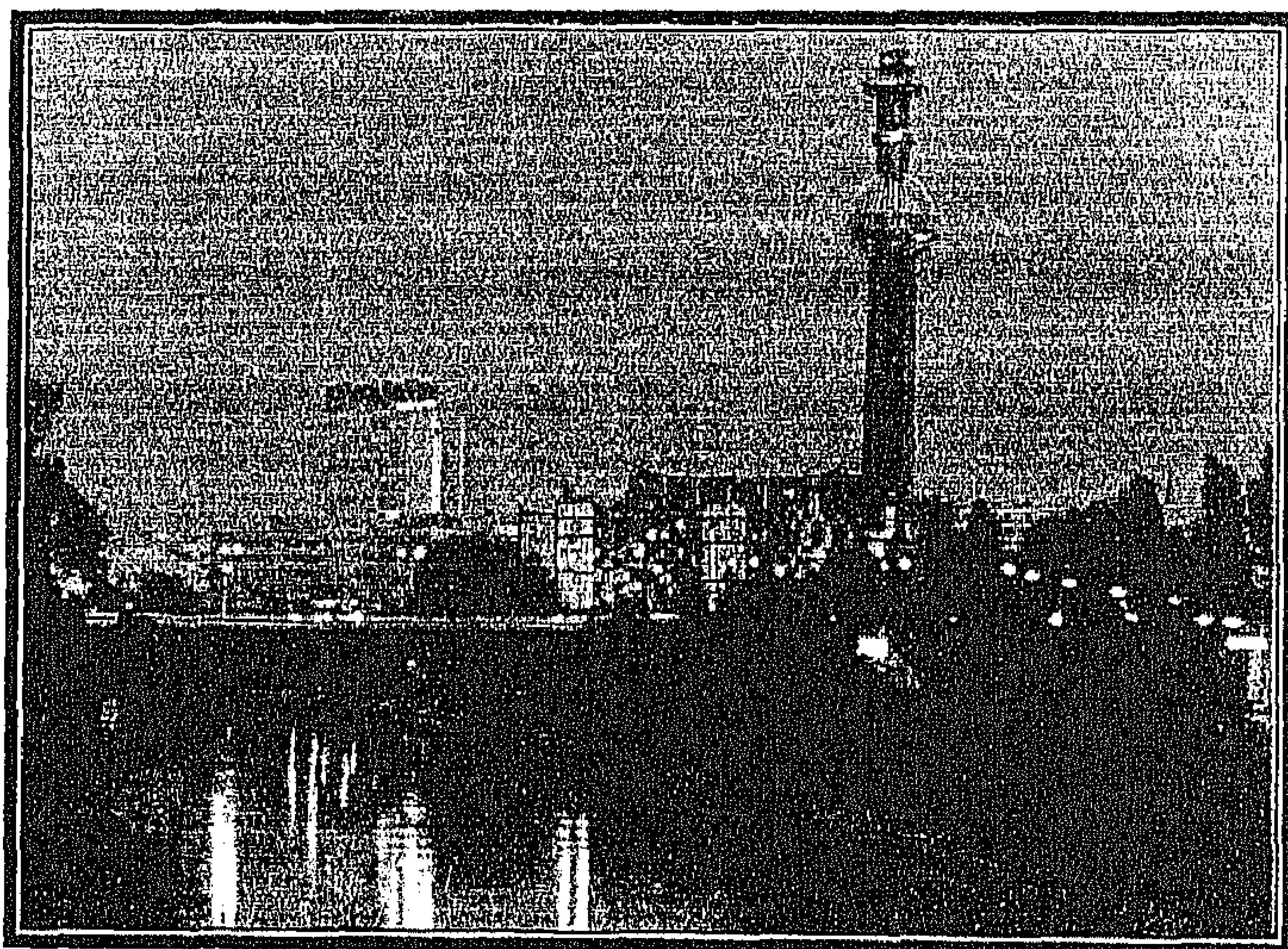
شكل (١٤٧)

فرندنسيرتش فاندرتويسر **Friedensreich Hundertwasser** ...... واجهة بناء المجمع السكني بزاوية لونجاز وكجلجاس Lowengasse and Kegelgasse ، طوب وسيراميك ملون ومذهب وزجاج عاكس ، فيينا ، ١٩٨٢ـ١٩٨٥.



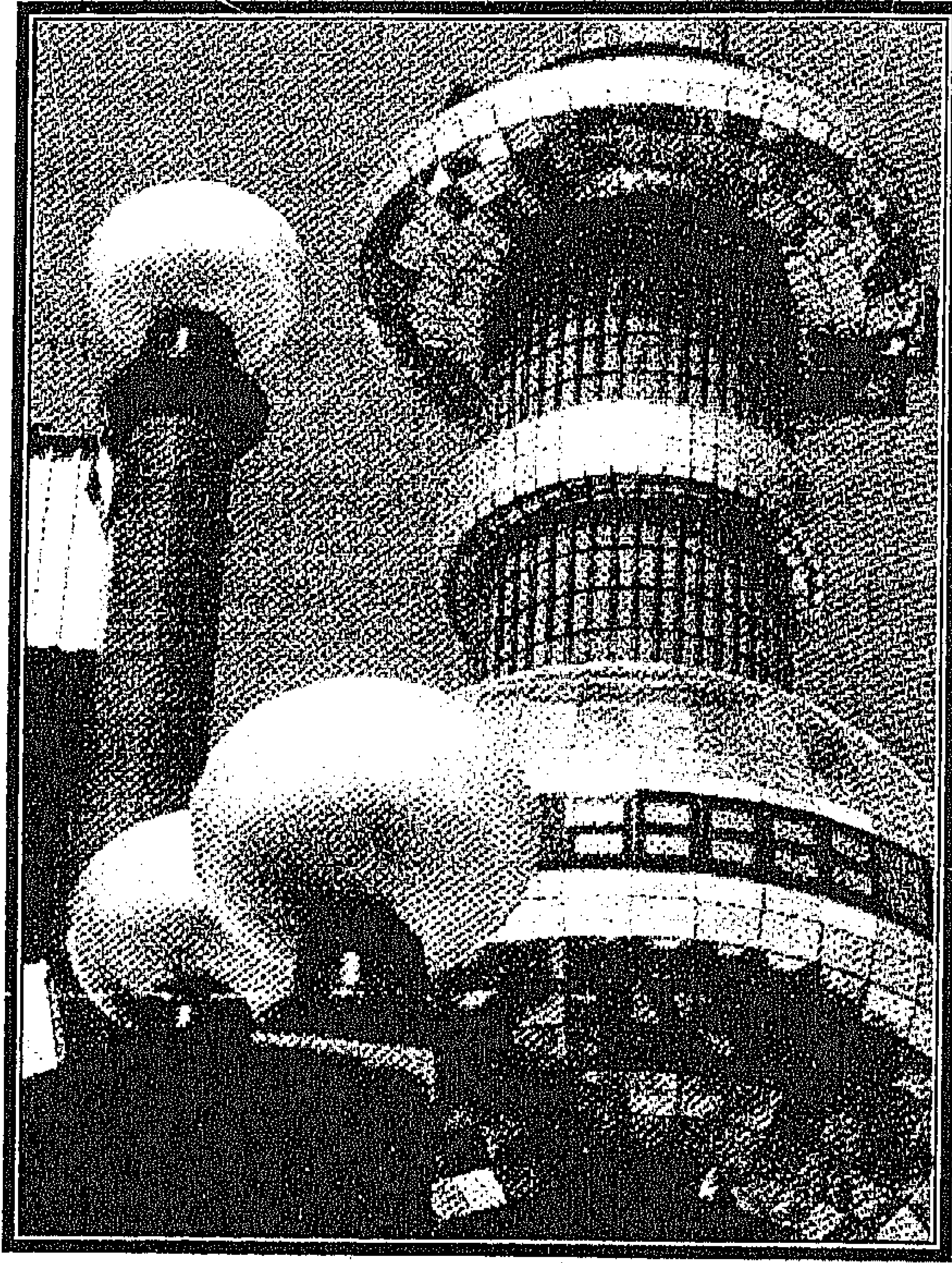
شكل (١٤٨) (أ)

فرندنسيرتش فاندرتويسر **Friedensreich Hundertwasser** ...... مشهد نهاري، District heating plant ، فيينا ، ١٩٨٨-١٩٩٢.



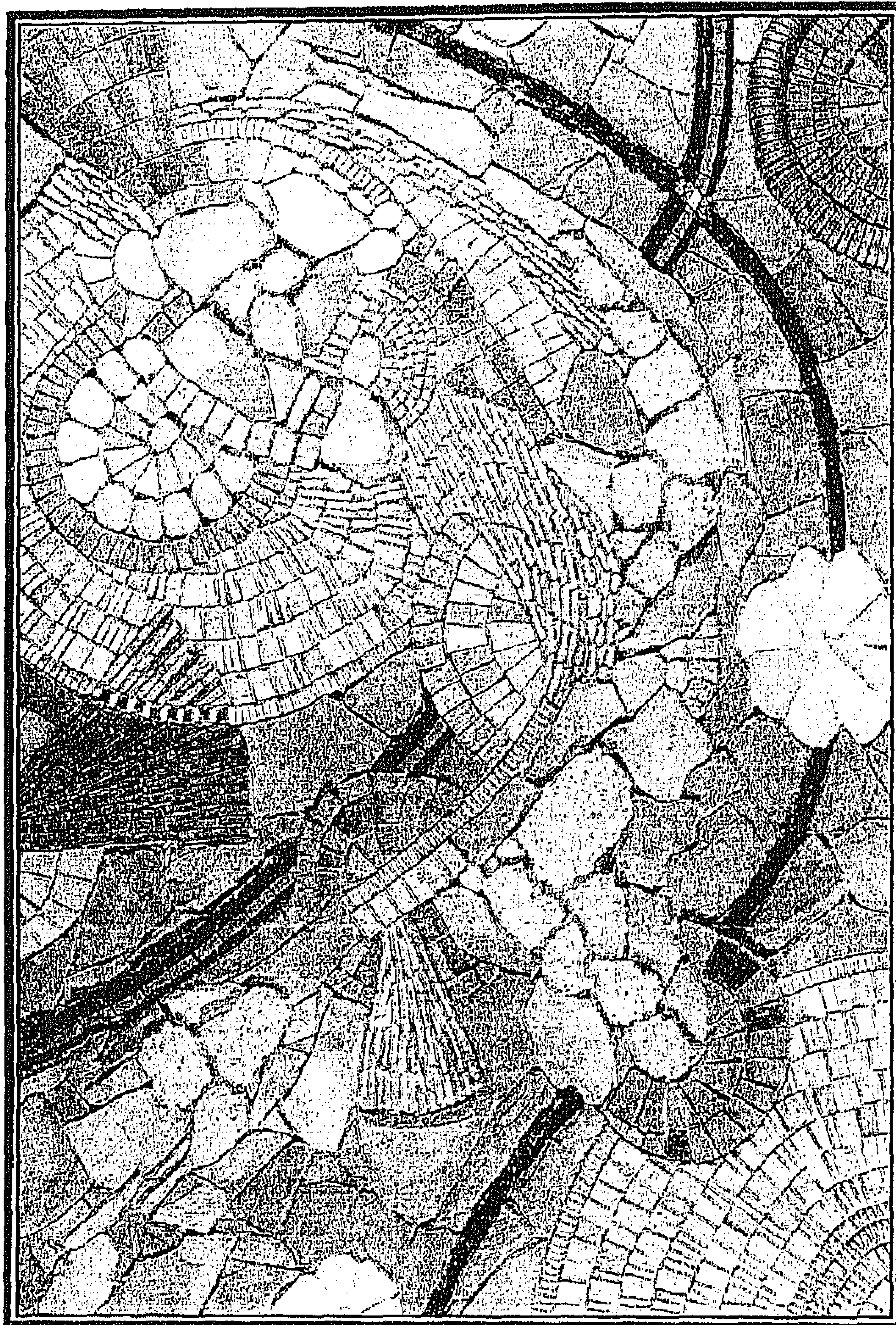
شكل (١٤٨)(ب)

مشهد ليلي..... District heating plant ، فيينا ، ١٩٨٨-١٩٩٢

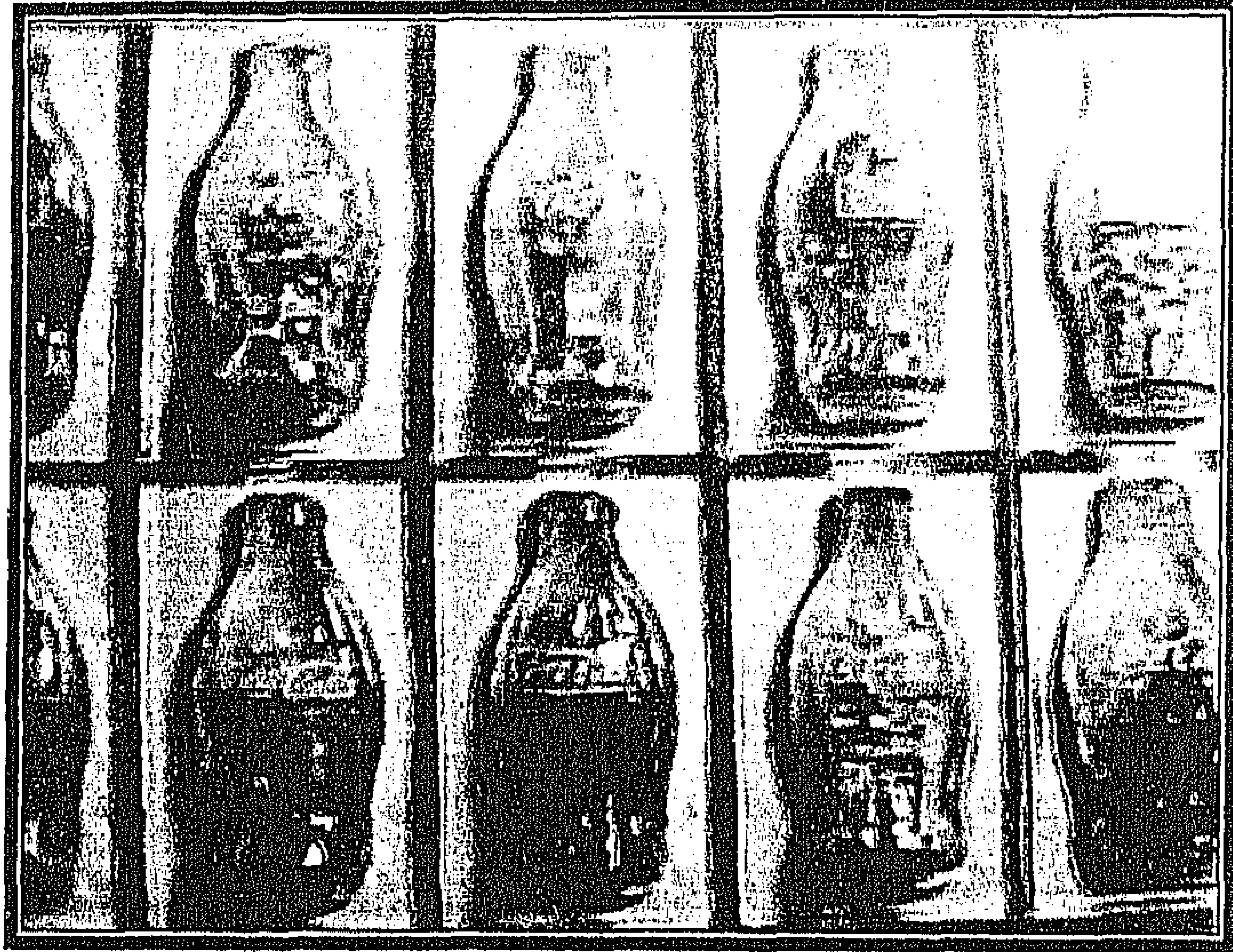


شكل (١٤٨)(ج)

فرندنسيرتش فاندرتويسر **Friedensreich Hundertwasser** ...... تفصيلية القباب البصلية المذهبة، District heating plant ، فيينا ، ١٩٨٨-١٩٩٢.

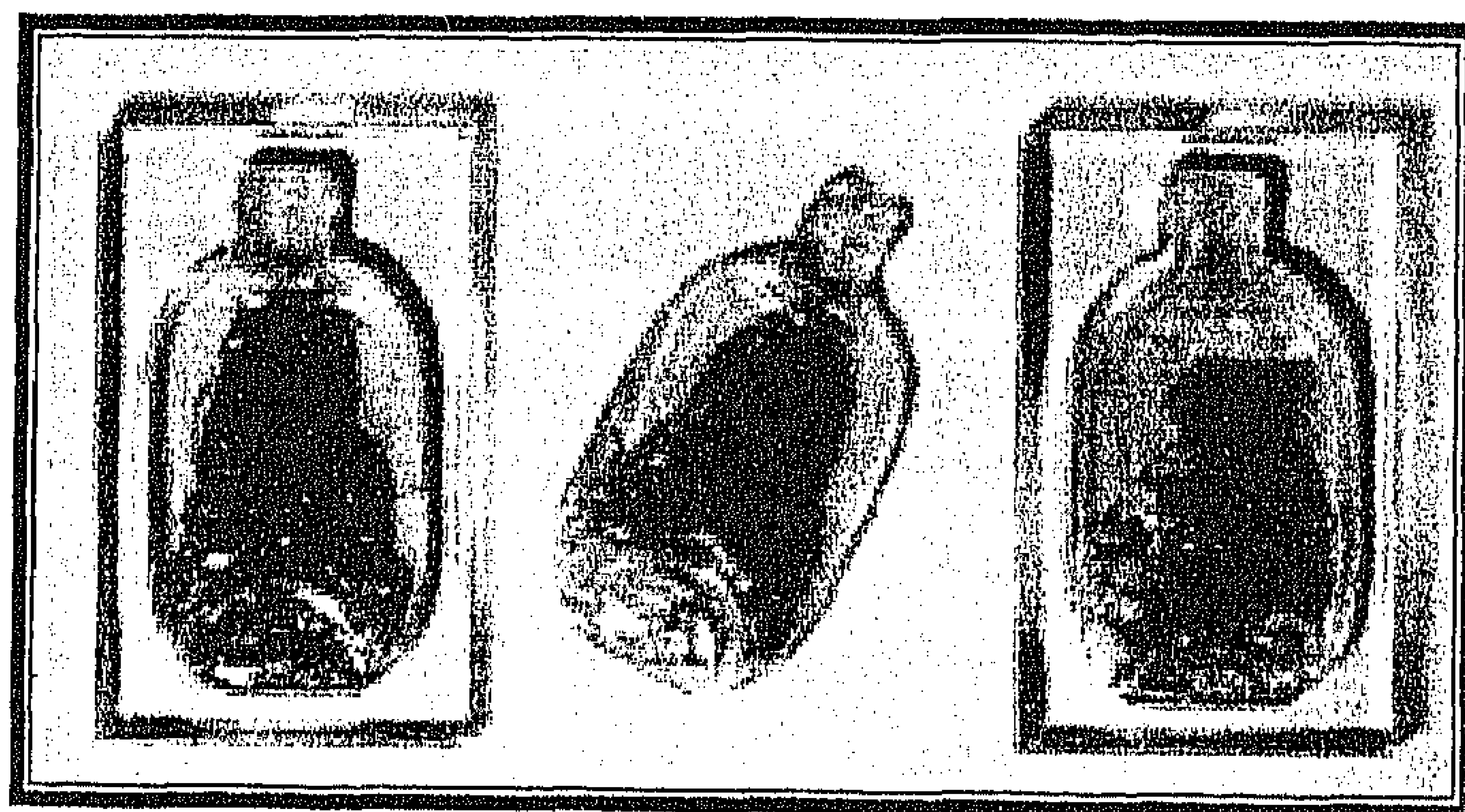


شكل (١٤٩)
سونيا كينج **Sonia King**..... زجاج ورخام وصدف وخامات أخرى ، ٦٦×٤٧سم .

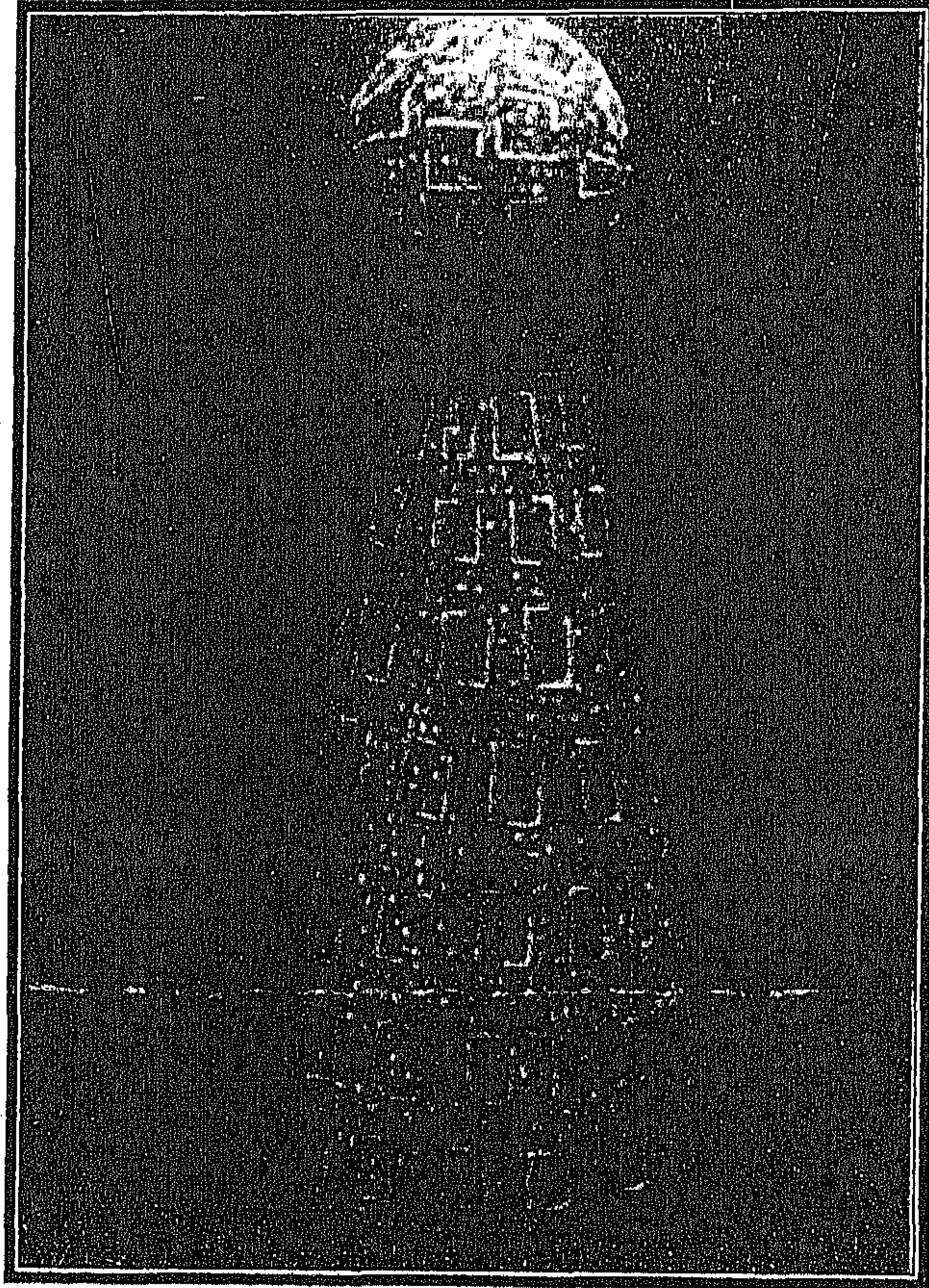


شكل (١٥٠)

فيليس نيتولو **Felice Nittol** ......."Always Mosaic." ، موزايك زجاجي وزجاجات ، ٤٨×٧٣ سم .

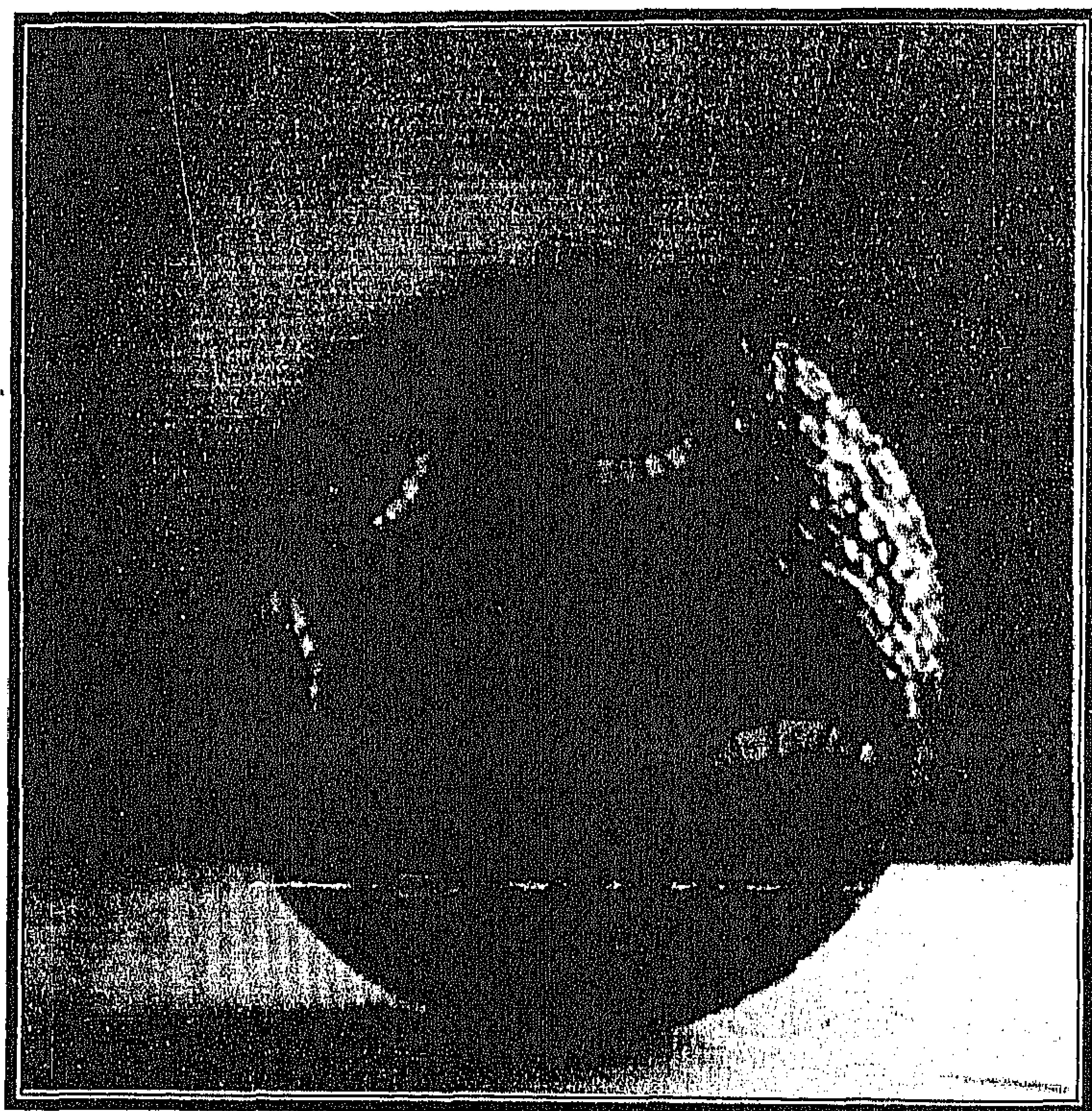


تفصيلية



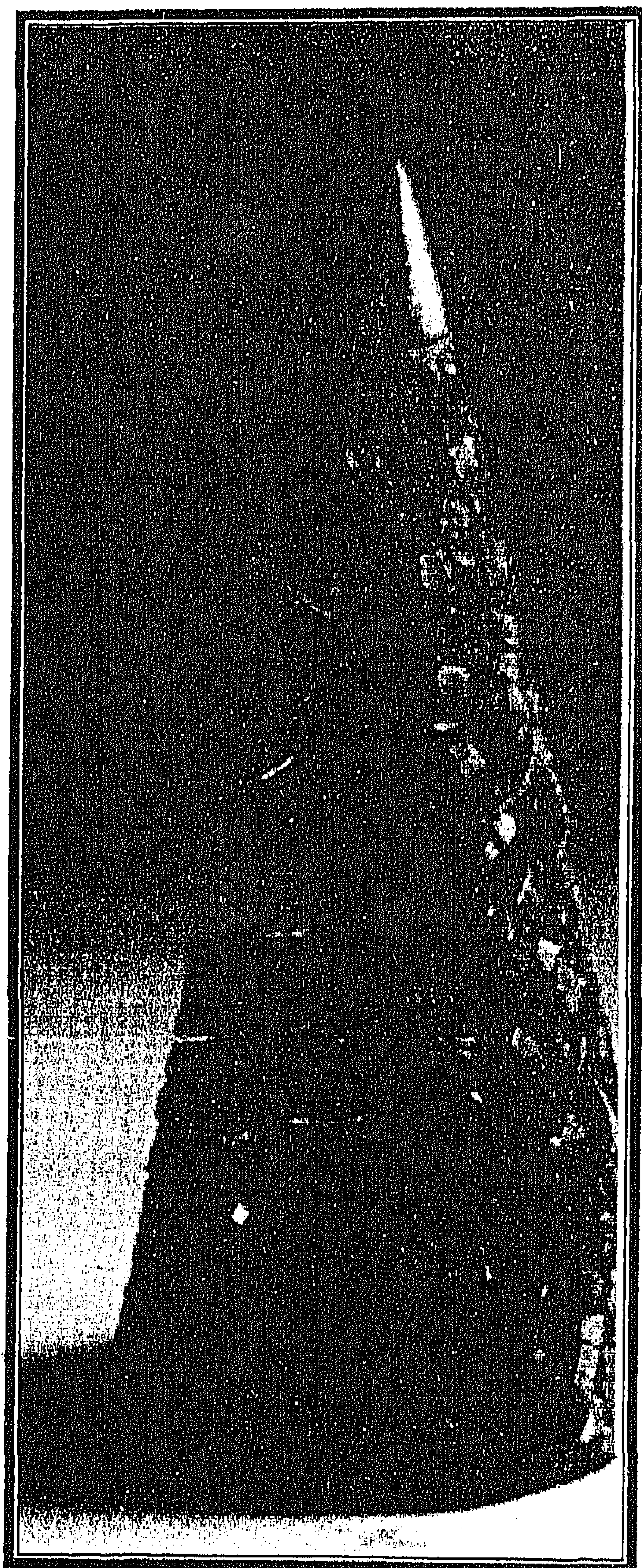
شكل (١٥١)

فيليس نيتولو **Felice Nittol** ....... " Omino. " ، Glass mosaic,glass,marble,and mirror ، ٨٩سم٣ .



شكل (١٥٢)

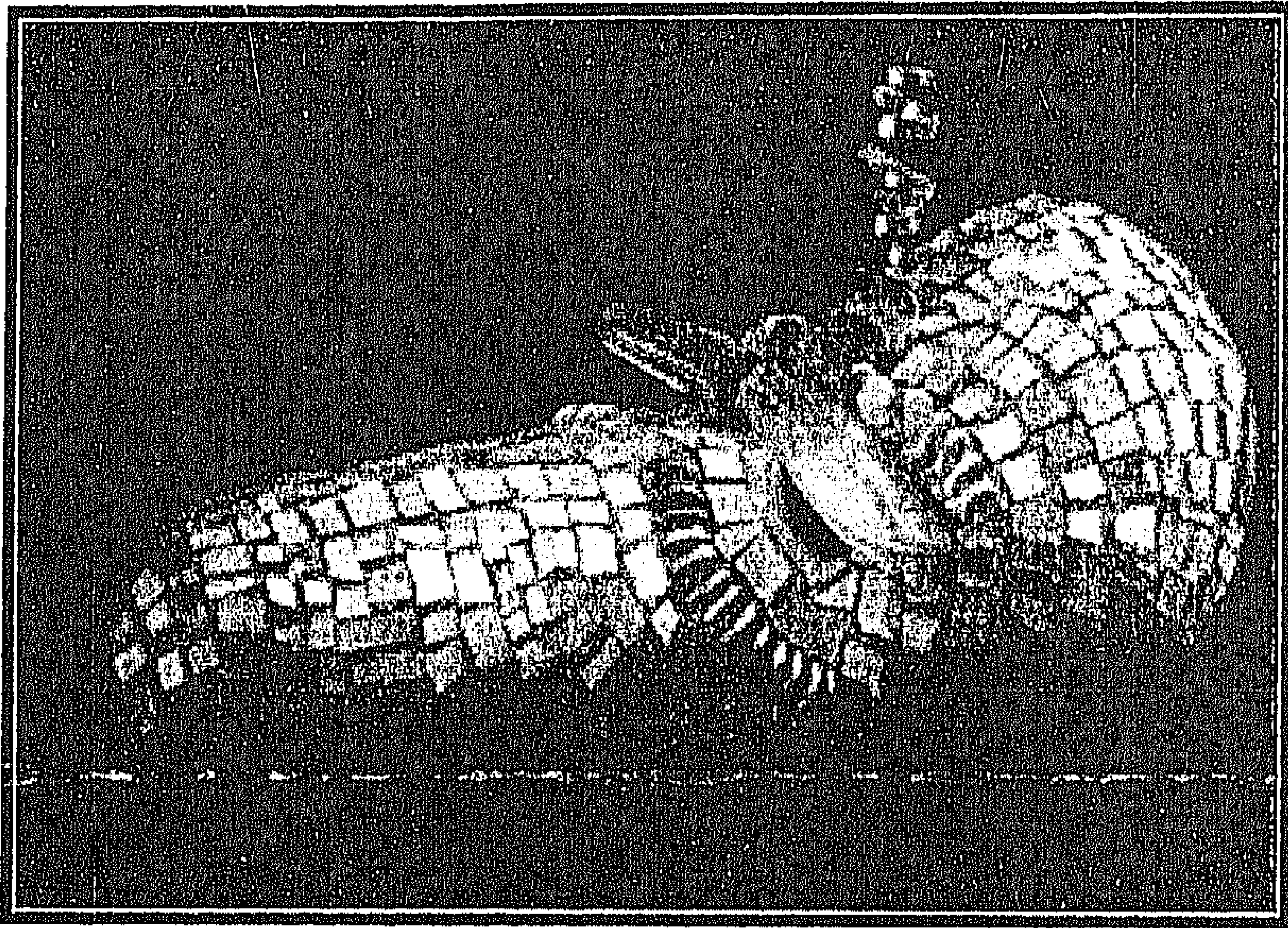
Glass mosaic,marble, and ، " Sfera Nera " ....... **Felice Nittol فيليس نيتولو**
gold ، ٢٨ سم٣ .



شكل (١٥٣)

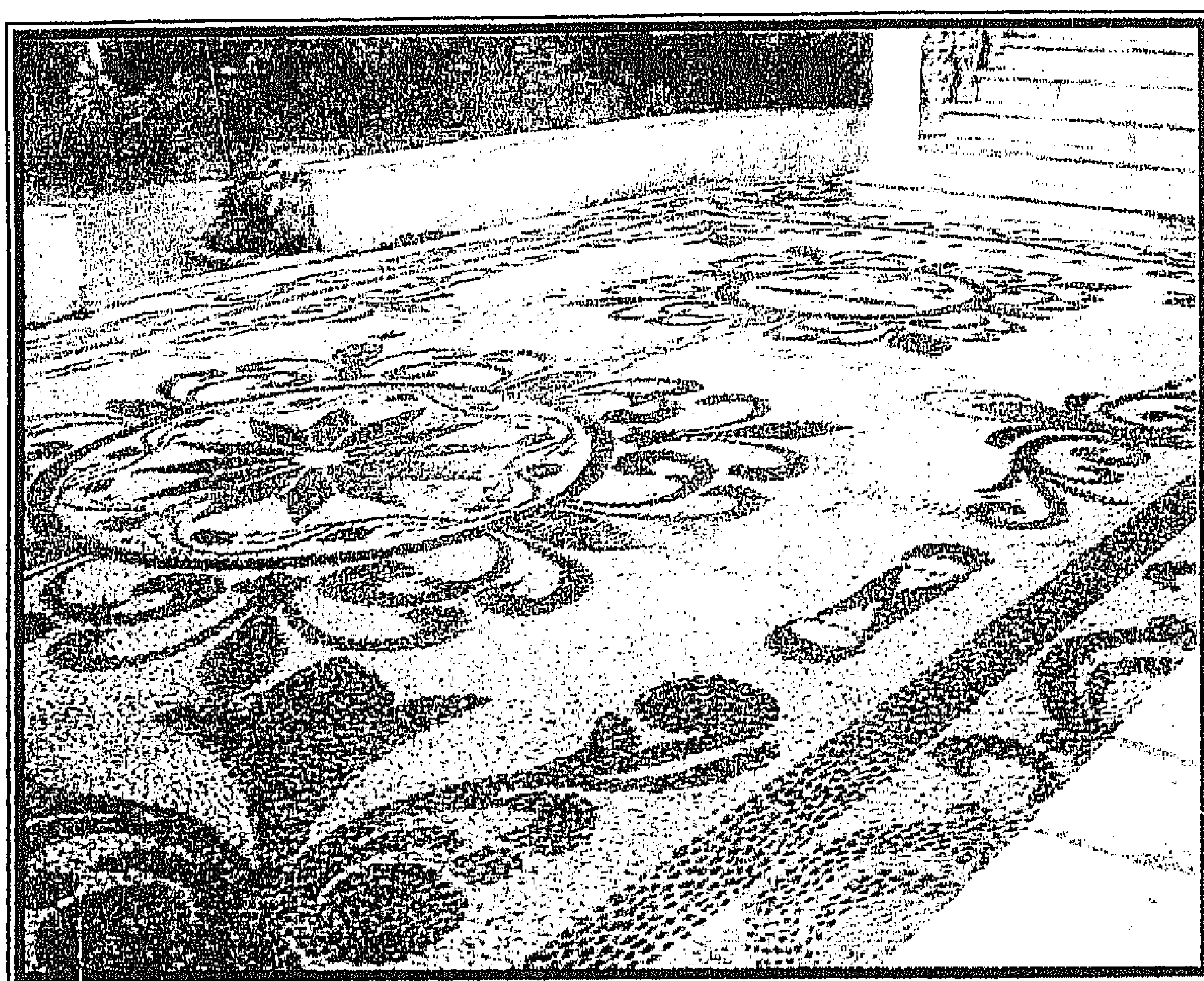
فيليس نيتولو **Felice Nittol** ....... " Cono Blu " ،

Glass mosaic,lead,and ceramic . ، ٣٧سم × ١٨ سم٣.

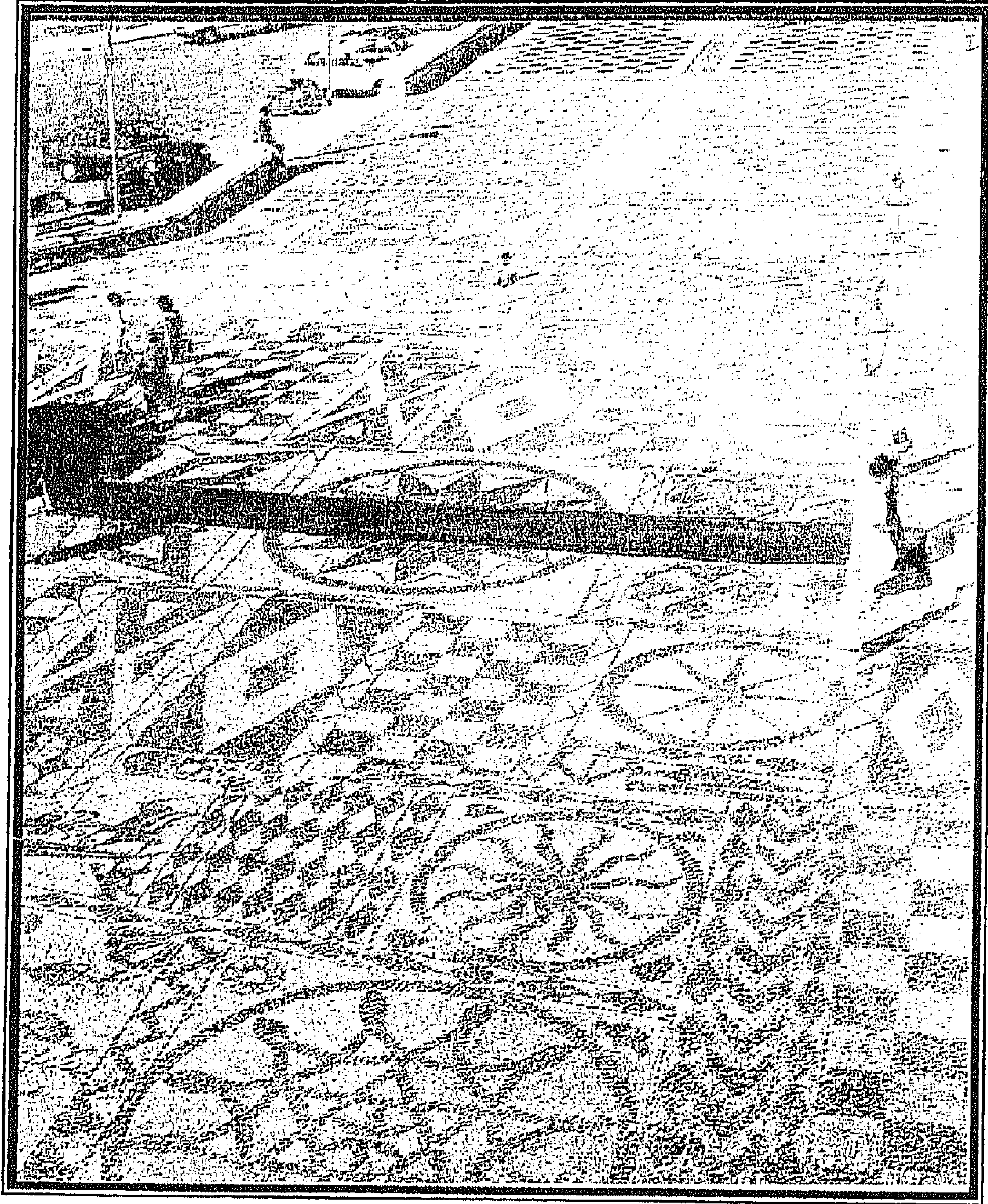


شكل (١٥٤)

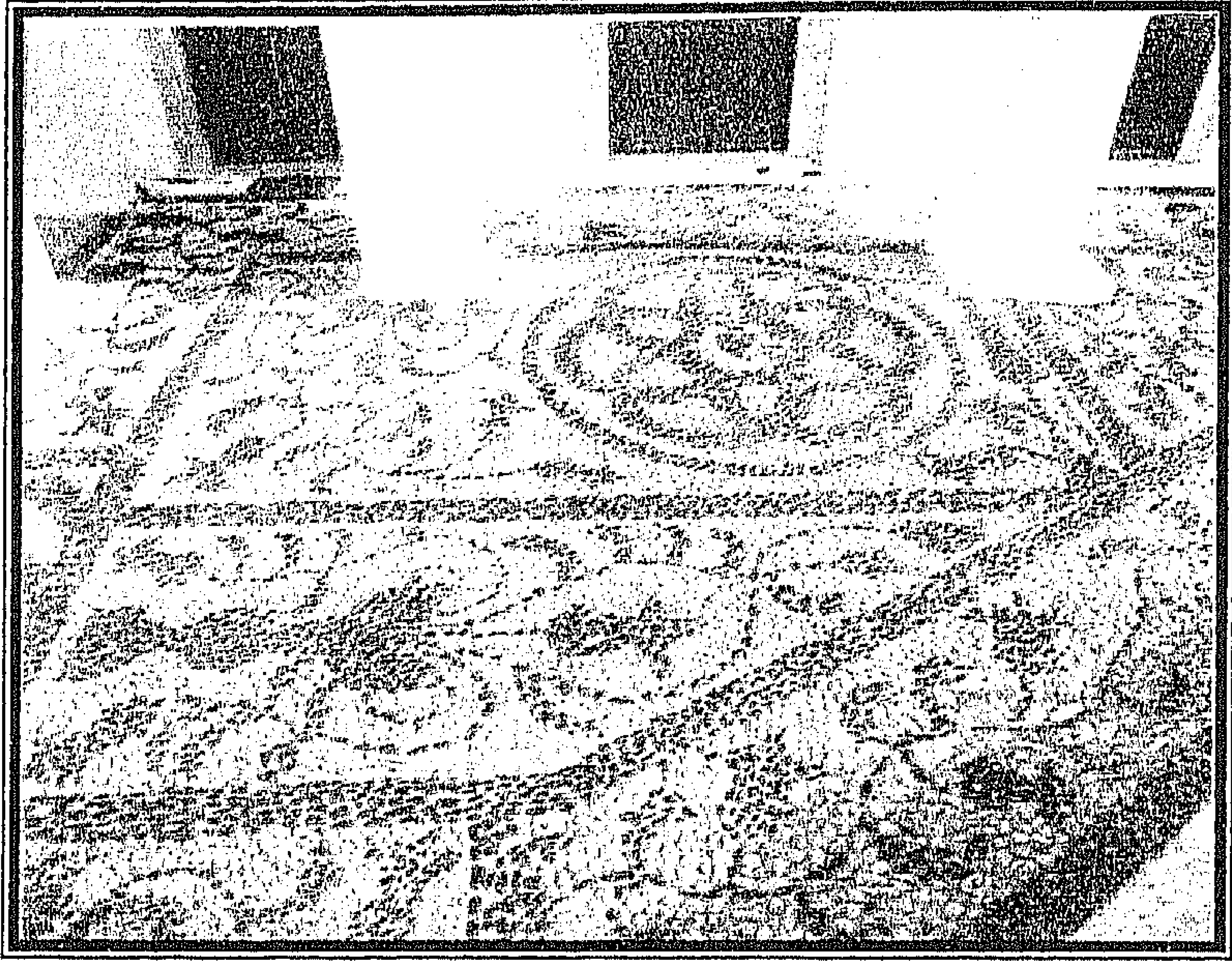
فيليس نيتولو **Felice Nittol** ....... "Sella d'Argento" " ،
Miope,silver,aluminum,and glass، ١٣× ١٥ × ٣٠ سم .



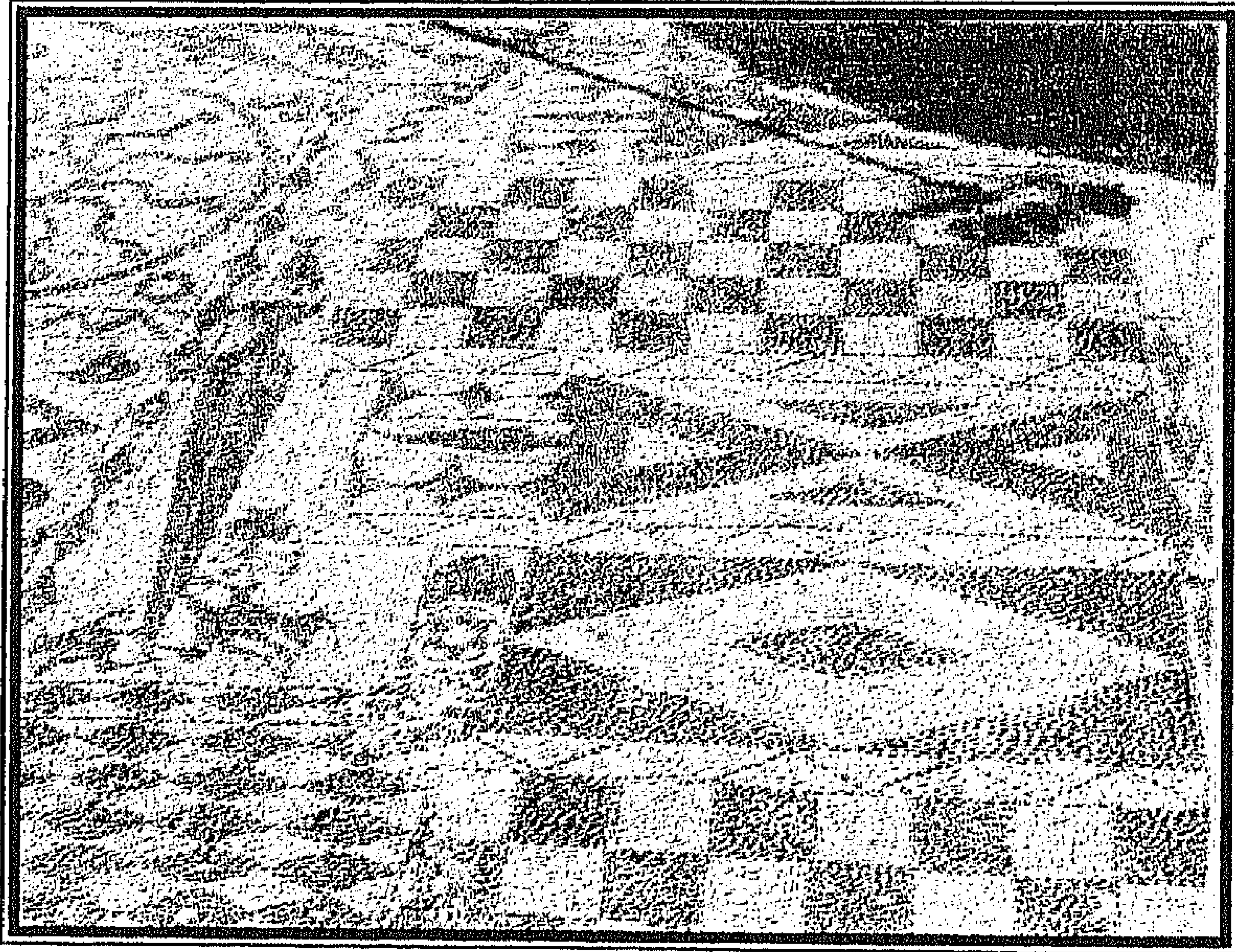
شكل (١٥٥)
الباحة الخلفية لأحدى القصور ، رصف بالزلط لزخارف بالأبيض والأسود ، Mytilene ، Lesvos ، اليونان .



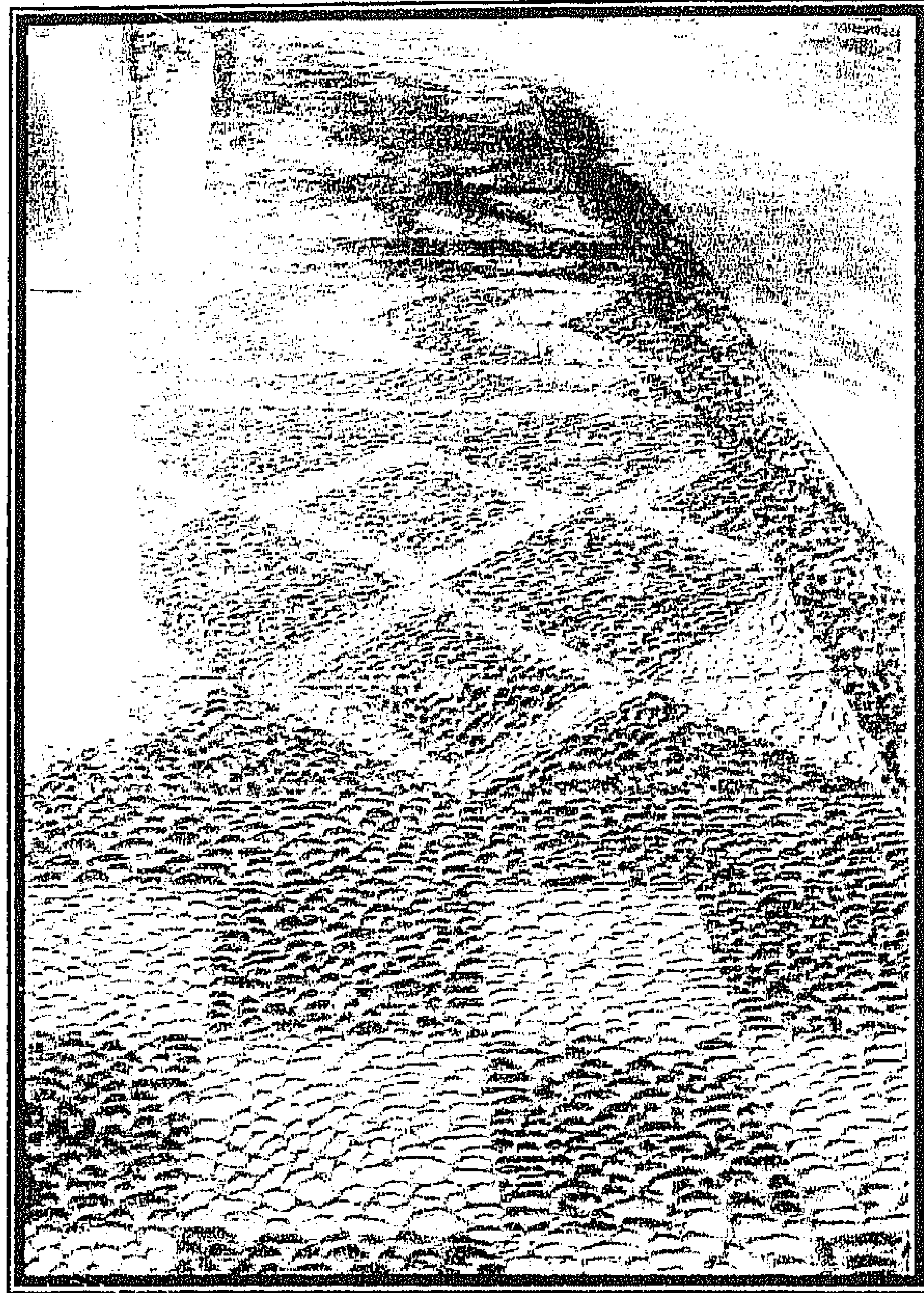
شكل (١٥٦)
جماعة ساراكتسان **Sarakatsans**.......رصف بالزلط أمام كنيسة Church of Our Lady ، خورى Chora ، اليونان .



شكل (١٥٧)
جماعة ساراكتسان **Sarakatsans** .......موتيفات بالزلط في مدخل كنيسة بسكالادو Skalado ، اليونان.

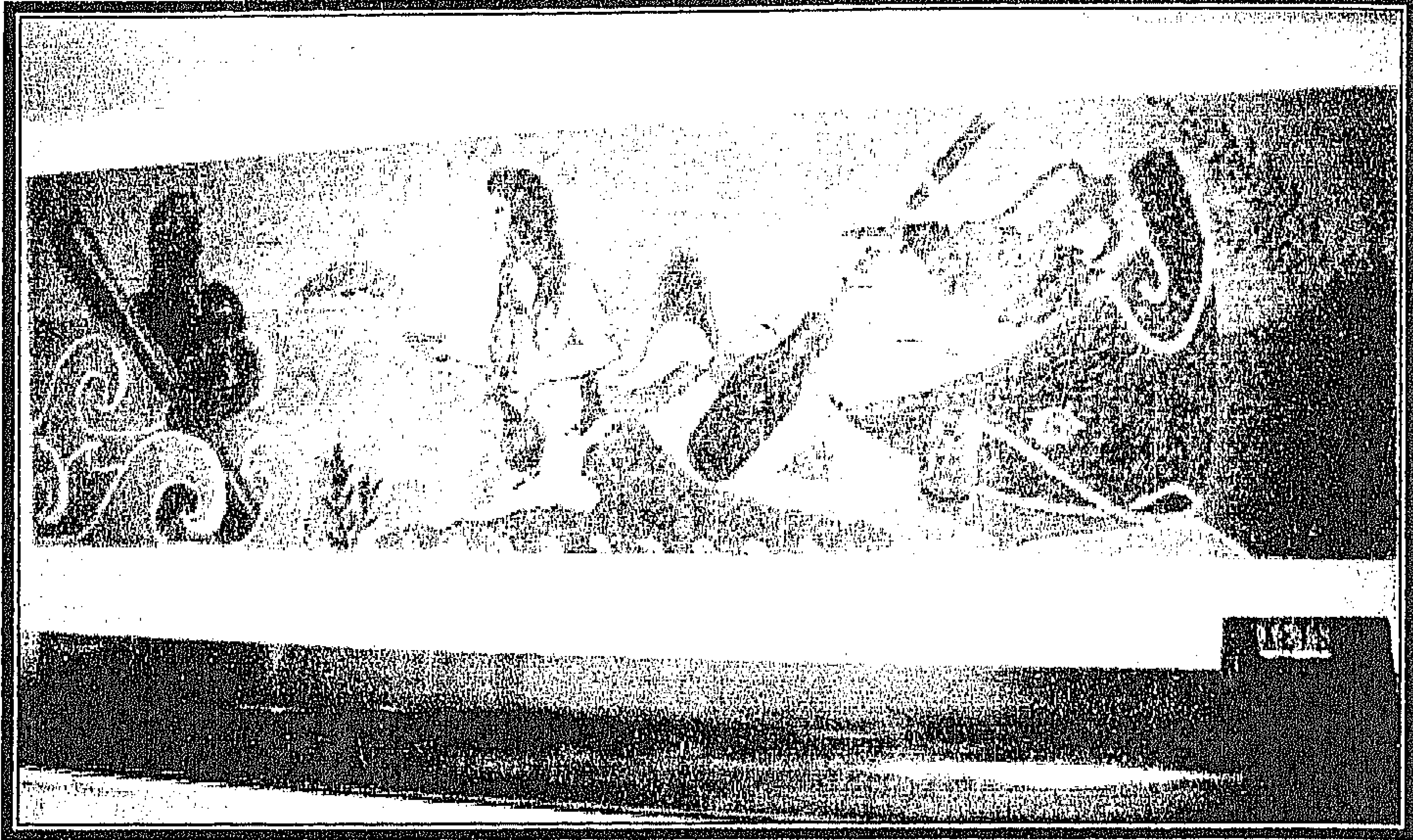


شكل (١٥٨)
جماعة ساراكتسان **Sarakatsans** .......تركيبات لموتيفات معاصرة بالزلط لثلاث أنواع رئيسية من الزخارف ( المعين والمثلث والدائرة ) ،تربادوس Tarabados، اليونان .



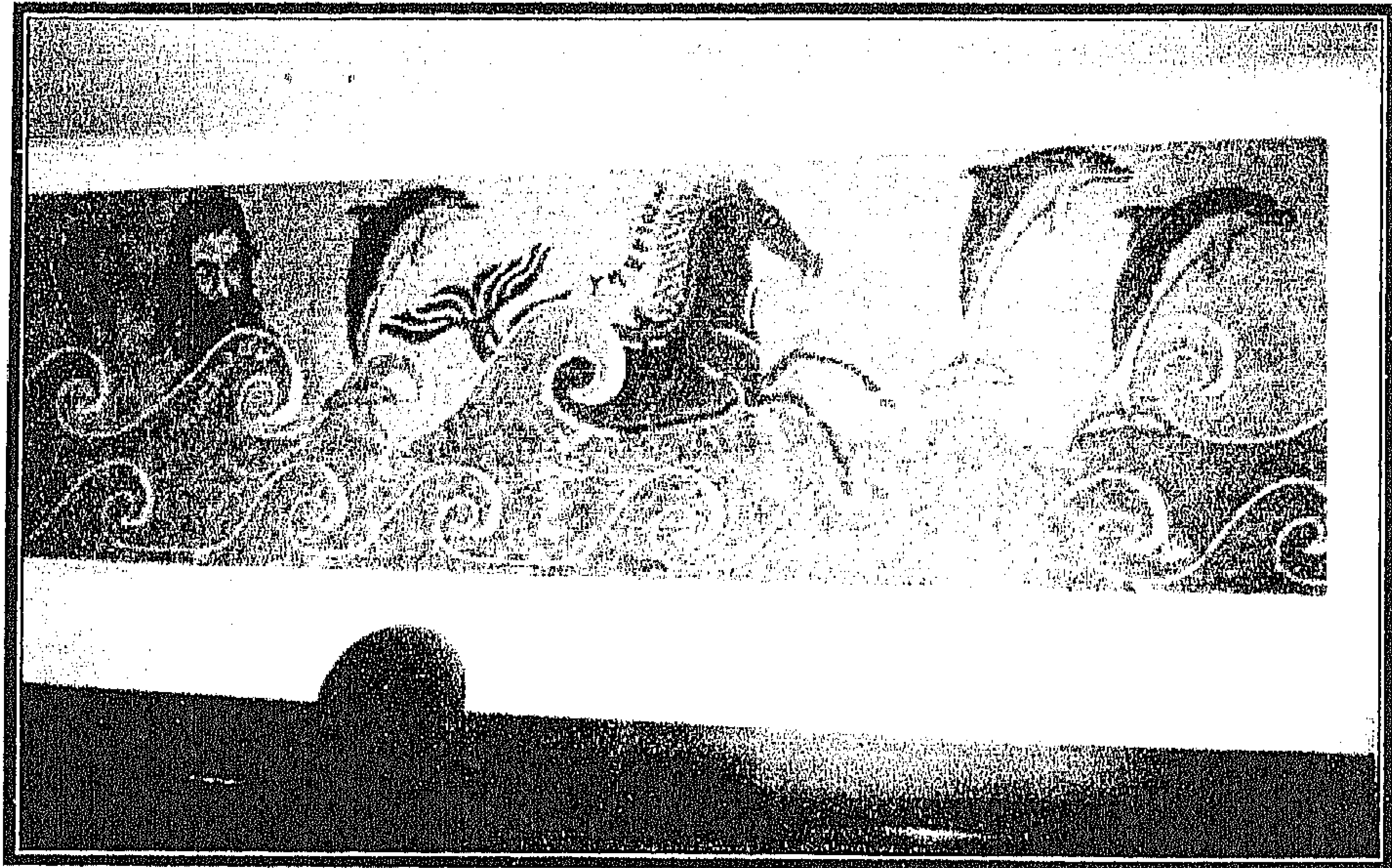
شكل (١٥٩)

جماعة ساراكتسان **Sarakatsans** .......تركيبات لموتيفات بالزلط في أشكال هندسية ، كنيسة القديس باراسكيف Church of St Paraskeve ، خورى Chora ، اليونان .



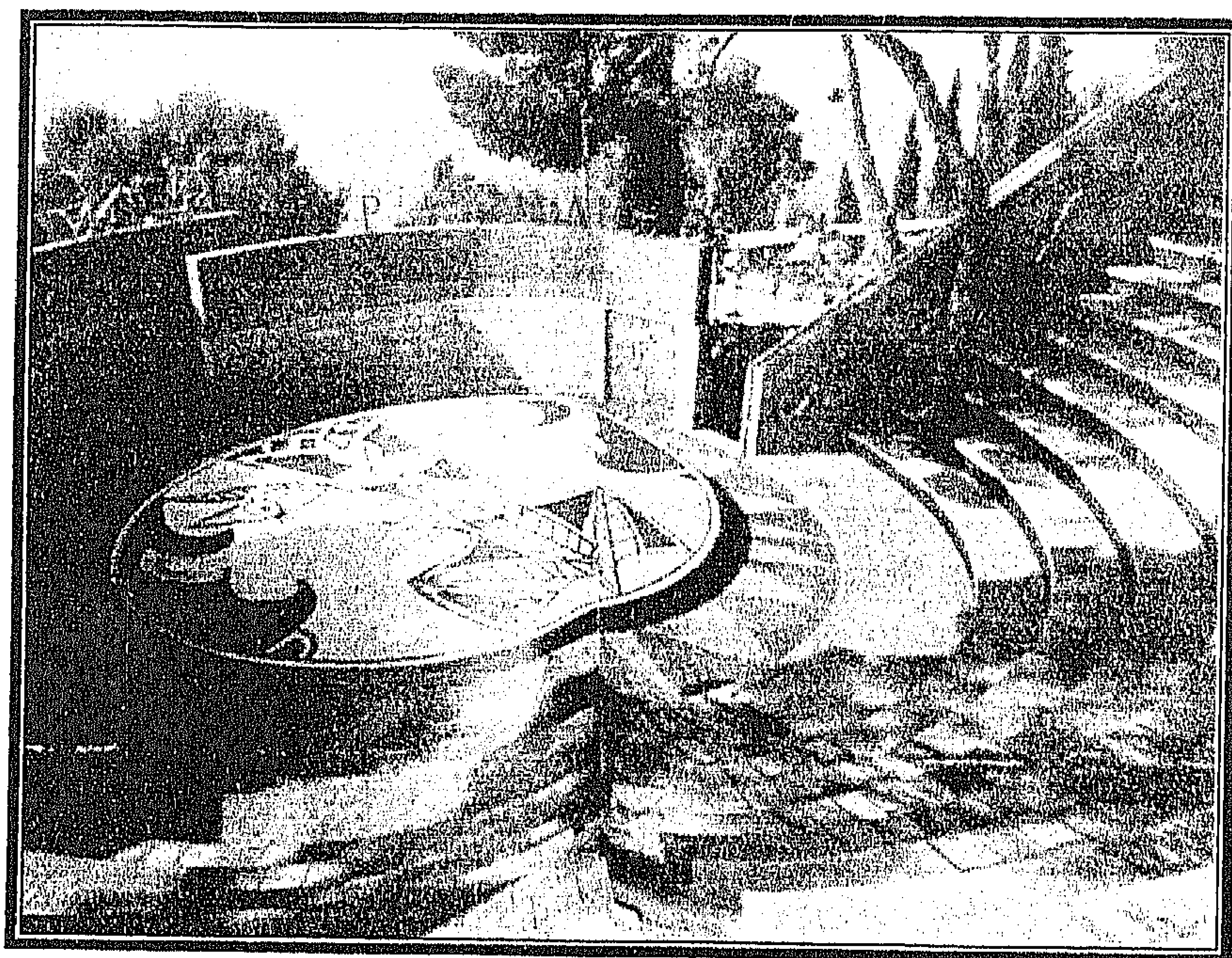
شكل (١٦٠)

**كلينشيس موستاكس Kleanthio Moustkasas** ...... " تصوير أسطورة كاليبسو و Odysseus " ، «فسيفساء ، ٤م ، فندق الشاطئ المرجانى ، بافوس paphخس، قبرص ، اليونان .



شكل (١٦١)

**كلينشيس موستاكس Kleanthio Moustkasas** ...... " تصوير أسطورة Hyperion وPoseidon " ، «فسيفساء ، ٤م ، فندق الشاطئ المرجانى ، بافوس paphخس، قبرص ، اليونان .

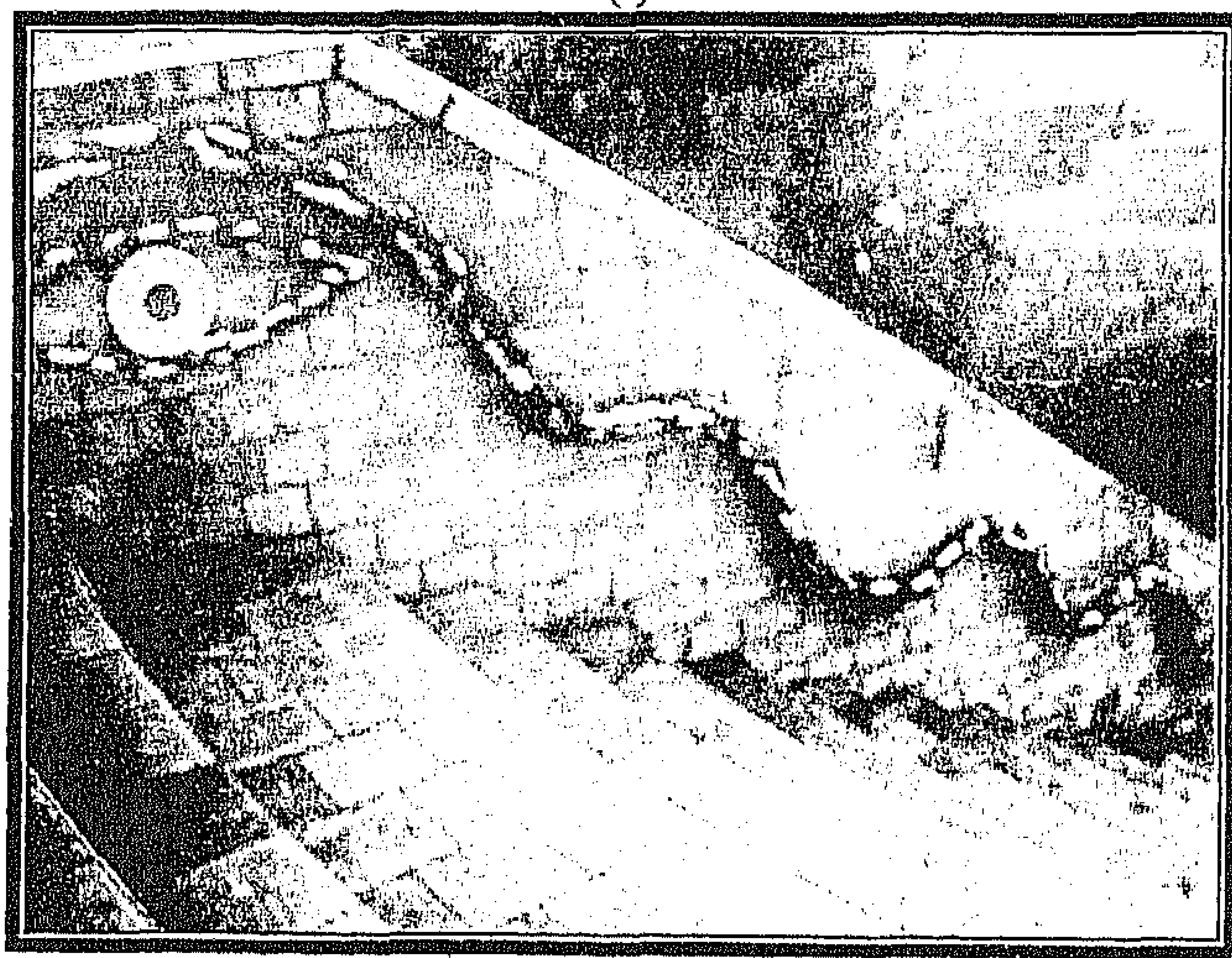


شكل (١٦٢)

جين كوكتيو **Jean Cocteau** ......... منظر عام مسرح الشباب في الهواء الطلق " -Cap
'd' Ali ، تصوير للأرضية ، موزاييك حجري وزلط ، بالقرب من قرية فرانش Ville
Franche، فرنسا ، ١٩٦٢

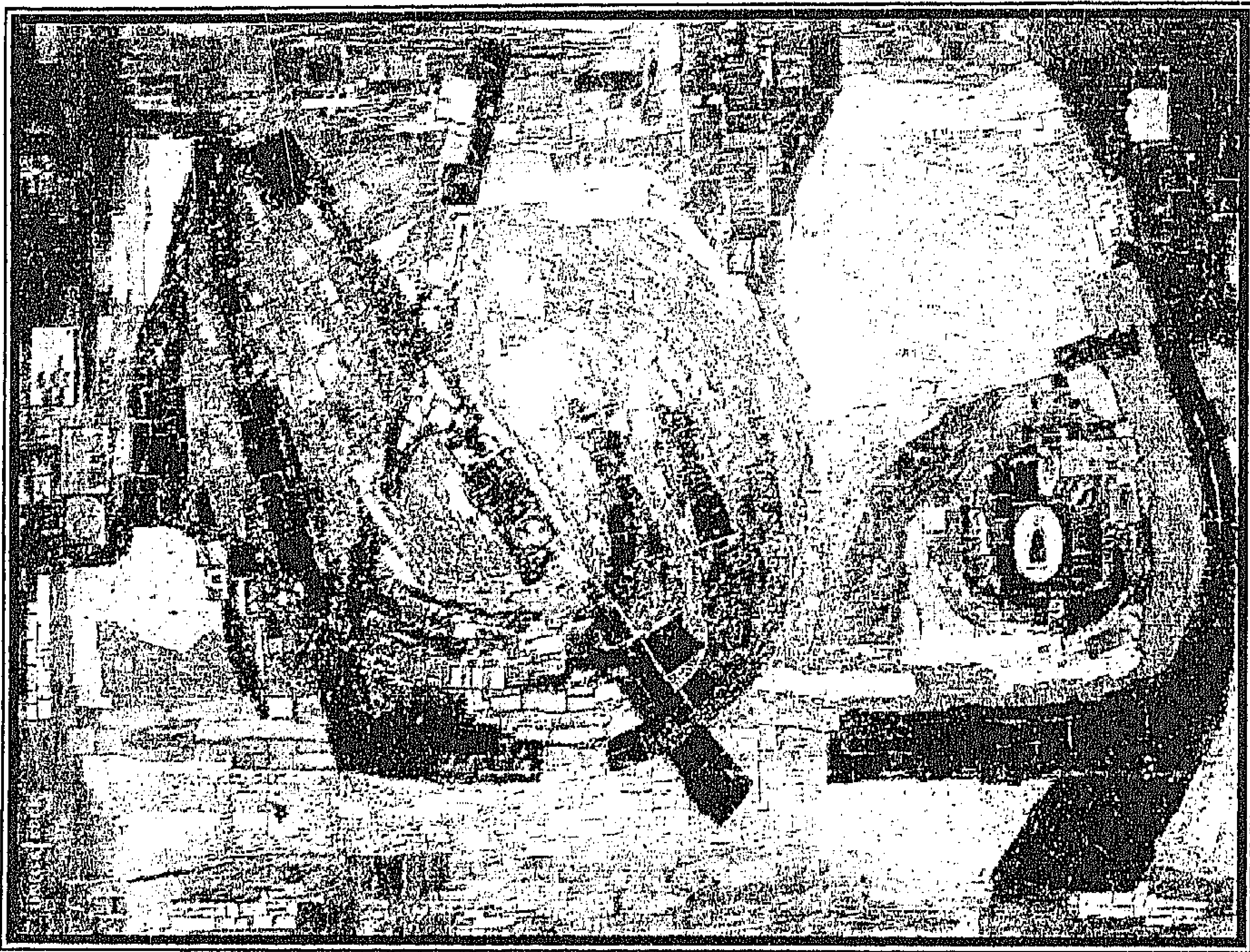


(أ)



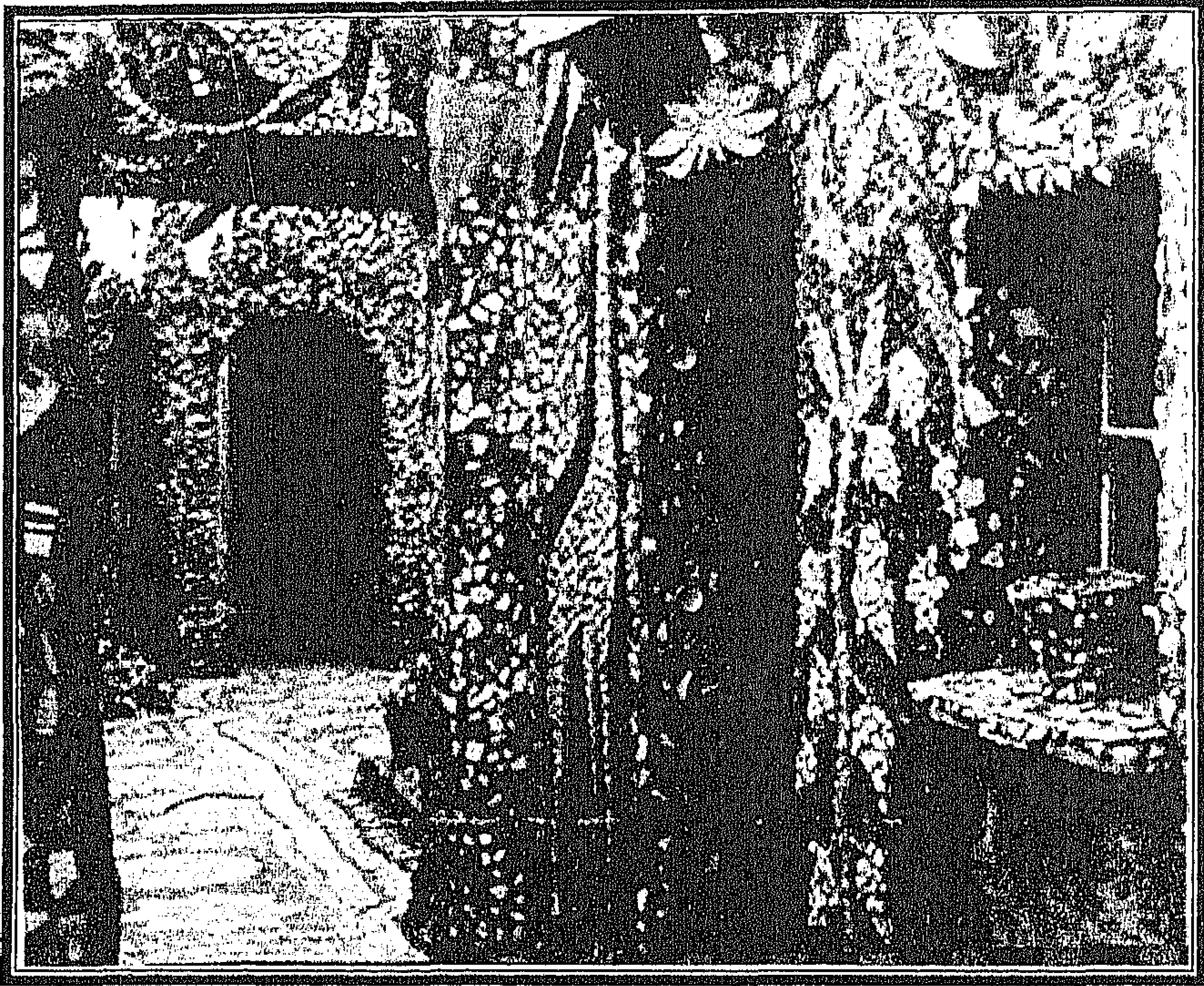
(ب)
شكل (١٦٢)
**تفصيليات**

**جين كوكتيو Jean Cocteau** ......... منظر عام مسرح الشباب في الهواء الطلق " Cap-d' Ali' ، تصوير للأرضية ، موزاييك حجري وزلط ، بالقرب من قرية فرانش Ville Franche، فرنسا ، ١٩٦٢

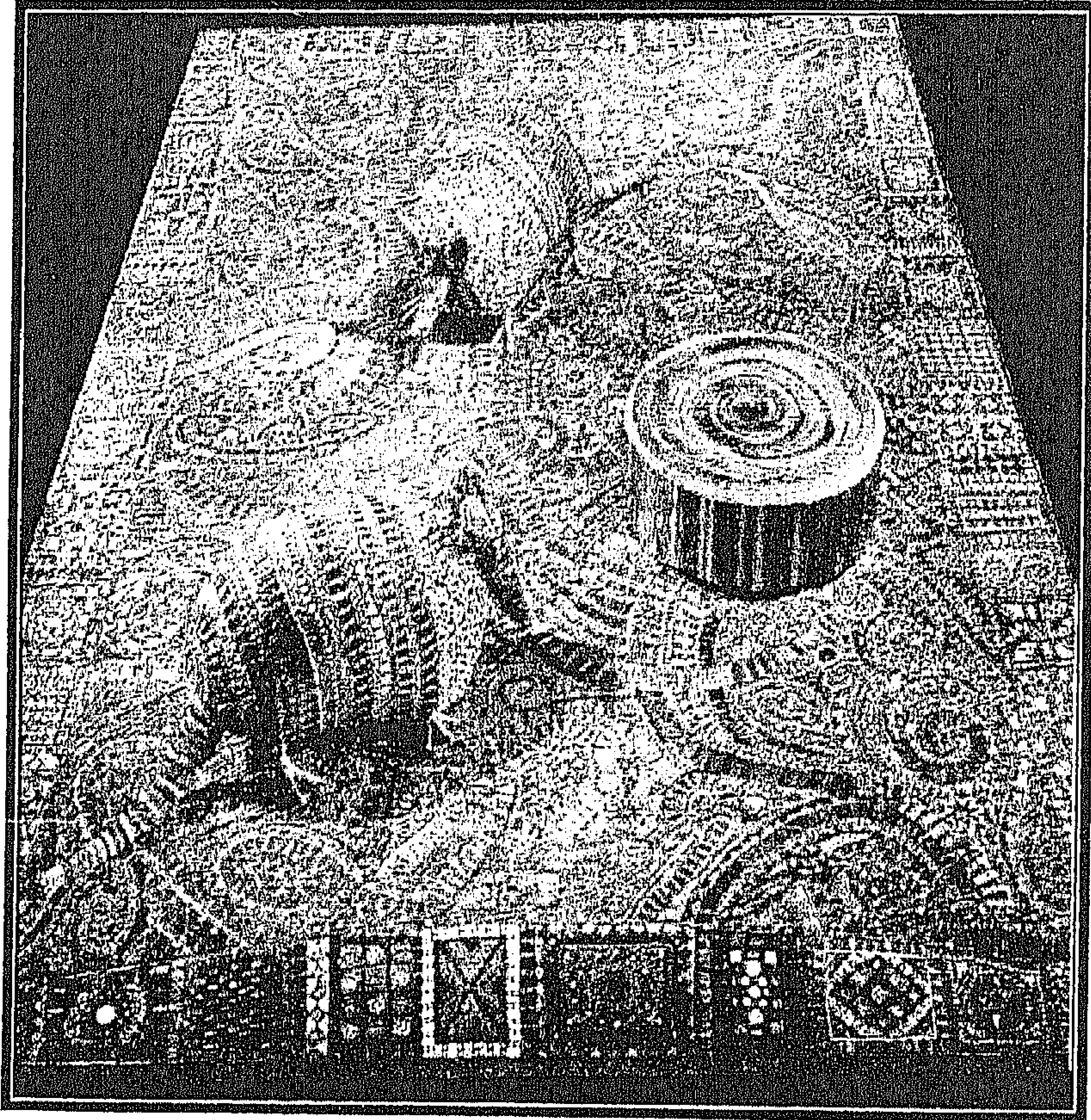


شكل (١٦٣)

هانز أنجر **Hans Unger** وإبرهارد شولز**Eberhard Schulze** ...... تصوير جداري لمقر دار نشر بنجوين Penguin Books، سمالتي وسيراميك أحجار طبيعية ورصاص ، Harmondsworth،Middlesex، ١٩٦٠.

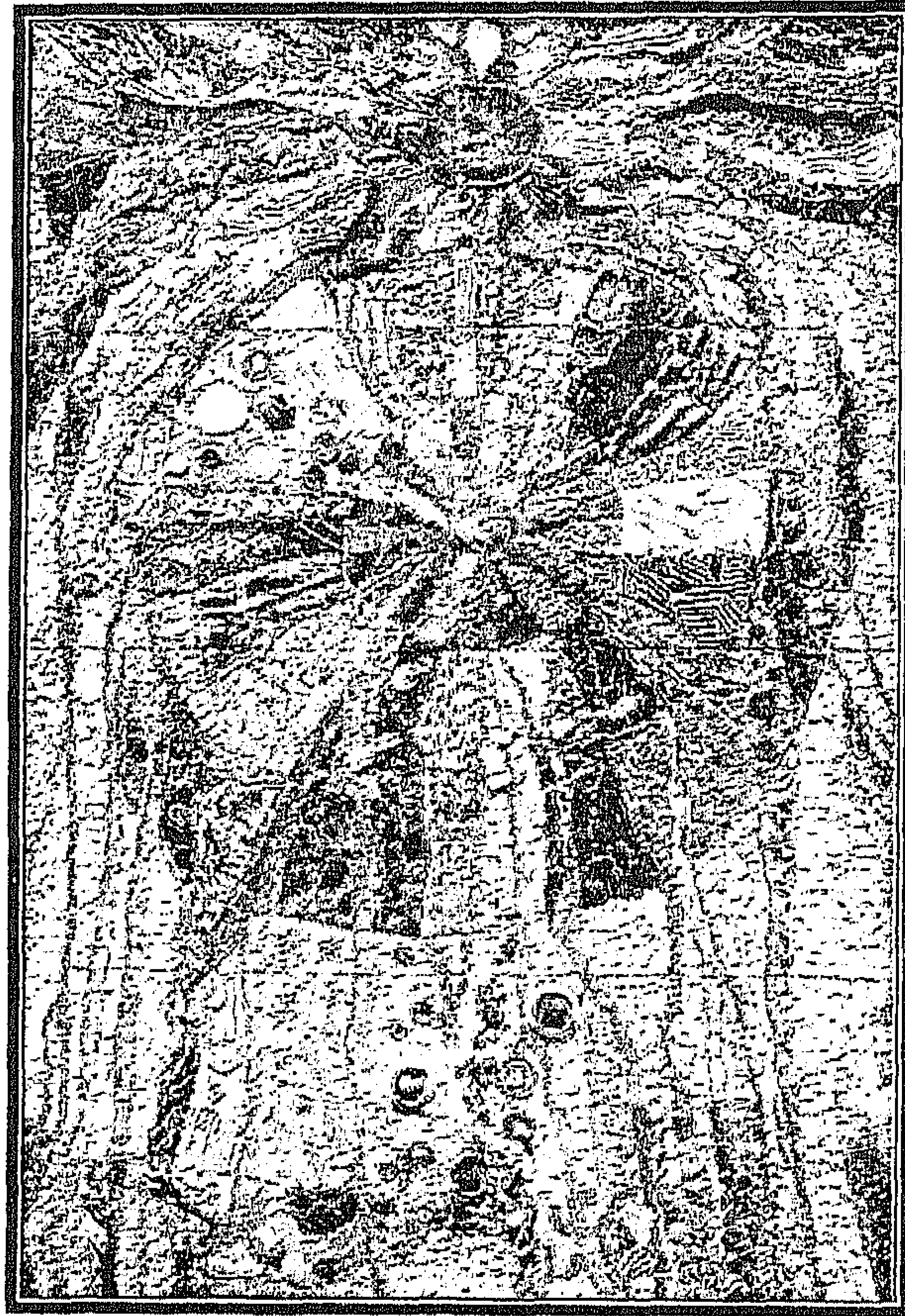


شكل (١٦٤)
ريموند ايزيدور **Raymond Isidore** ........ حوائط الفناء الخلفي ، منزل خاص ، خامات متعددة ، فرنسا ، ١٩٣٠-١٩٨٠ .



شكل (١٦٥)

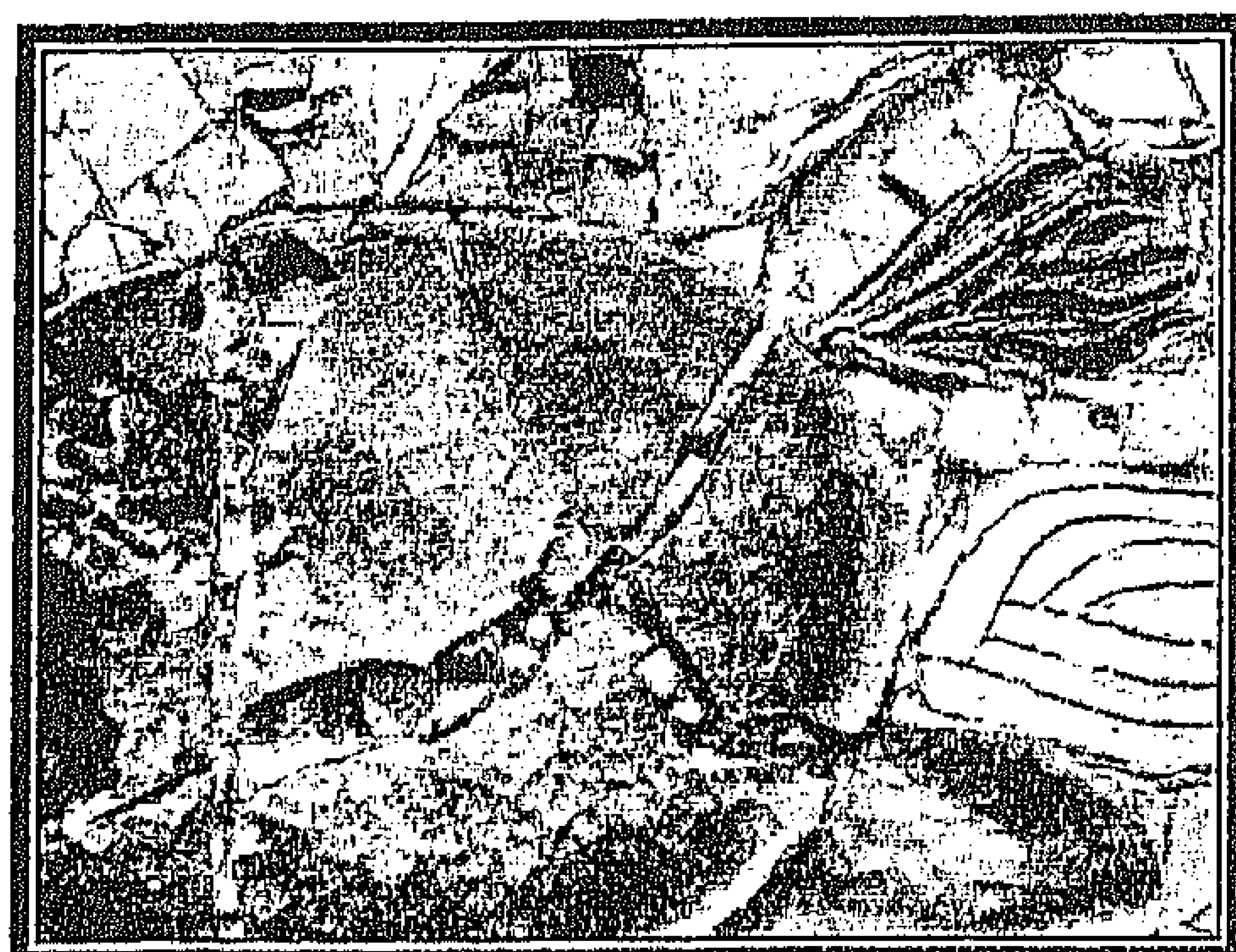
(Twin Armadillos on Millefiori ....... **Dusciana Bravura** دوسينا برافورا.
Rug ، فنيسيا ، إيطاليا .



شكل (١٦٦)

" Ripples of Creation ".... .... **Ilana Shafir** أيلان شيفر

(رخام ، أزمالتي مذهب ،تيسيرا البازلت ،جرانيت ،أحجار الألباستر، كسر سيراميك ، حصى وقشر محار، ومرجان) ، Broken ceramic,handmade ceramic parts,pebbles,marble tesserae,gold and silver smalti,glass,corales, .and shells



(أ)



(ب)



(ج)

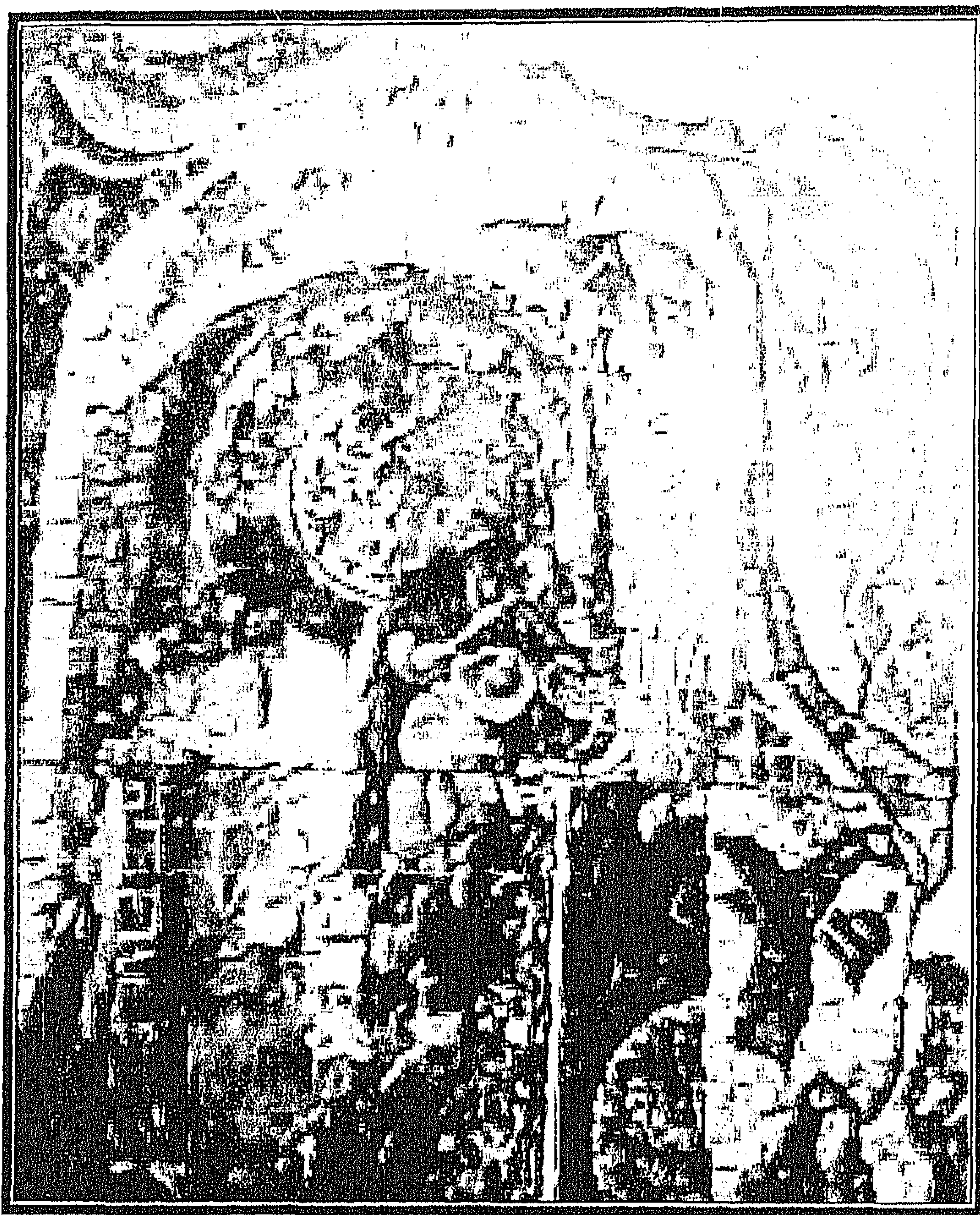
شكل (١٦٦)

أيلان شيفر **Ilana Shafir** .... ...." Ripples of Creation "، تفصيليات، (رخام ، أزمالتي مذهب ،تيسيرا البازلت ،جرانيت ،أحجار الألباستر، كسر سيراميك ، حصى وقشر محار، ومرجان)



شكل (١٦٧)

أيلان شيفر **Ilana Shafir** .... ...." تيارات وجداول كونية Cosmic Streams"
(رخام ، أزمالتي مذهب ،تيسيرا البازلت ،جرانيت ،أحجار الألباستر، كسر سيراميك ، حصى وقشر محار، ومرجان) ، Broken ceramic,handmade ceramic parts,pebbles,marble tesserae,gold and silver smalti,glass,corales, and shells



شكل (١٦٨)

" The Closed Gate البوابة المغلقة "....  ....  **Ilana Shafir**أيلان شيفر

Gold smalti,marble tesserae, shells,corals,broken ceramics,pebbles,found objects,and sandstone. ، (٨٠سم x ٦٠سم ).



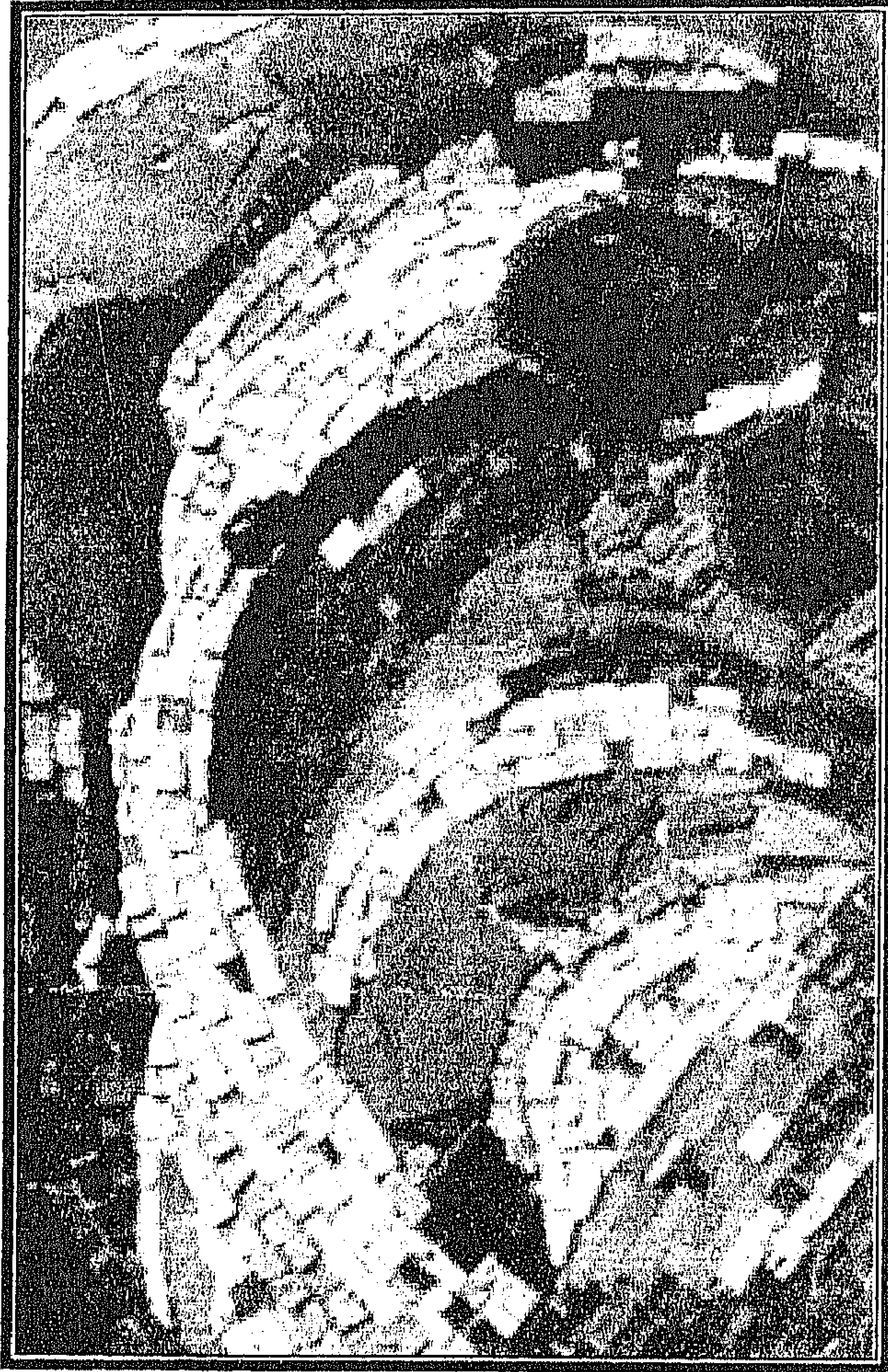
شكل (١٦٩)

broken and cut أيلان شيفر **Ilana Shafir** .... .الزفاف Wedding، سيراميل ومرجان
، ceramic and corals. (٤٠x ٥٠ سم) .



شكل (١٧٠)

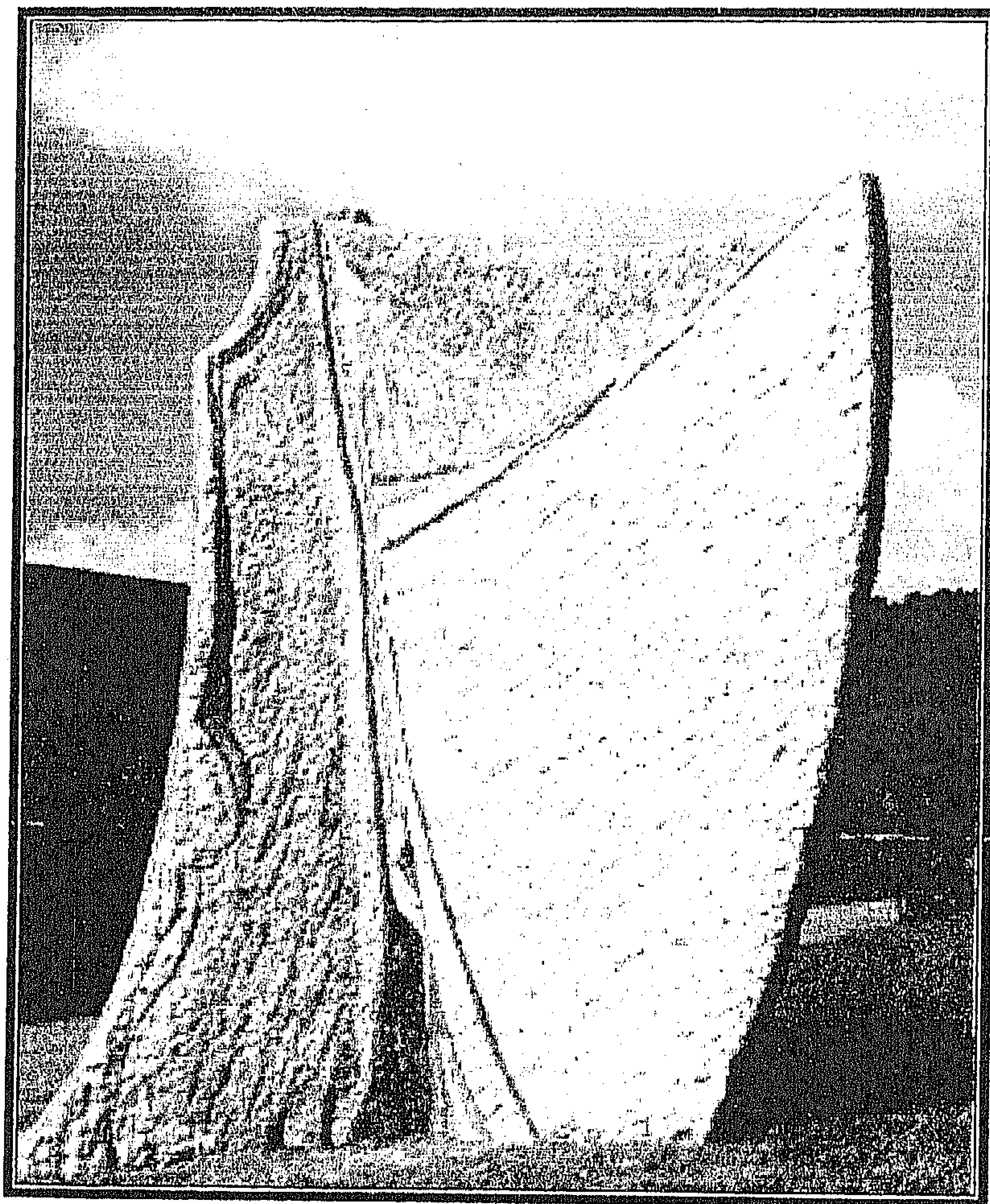
جين موير **Jane Muir** ........ الطيور السعيدة happy birds ، slate ,glass fusion,and, Venetian smalti، ٩٢سم × ٥٤سم .



شكل (١٧١)

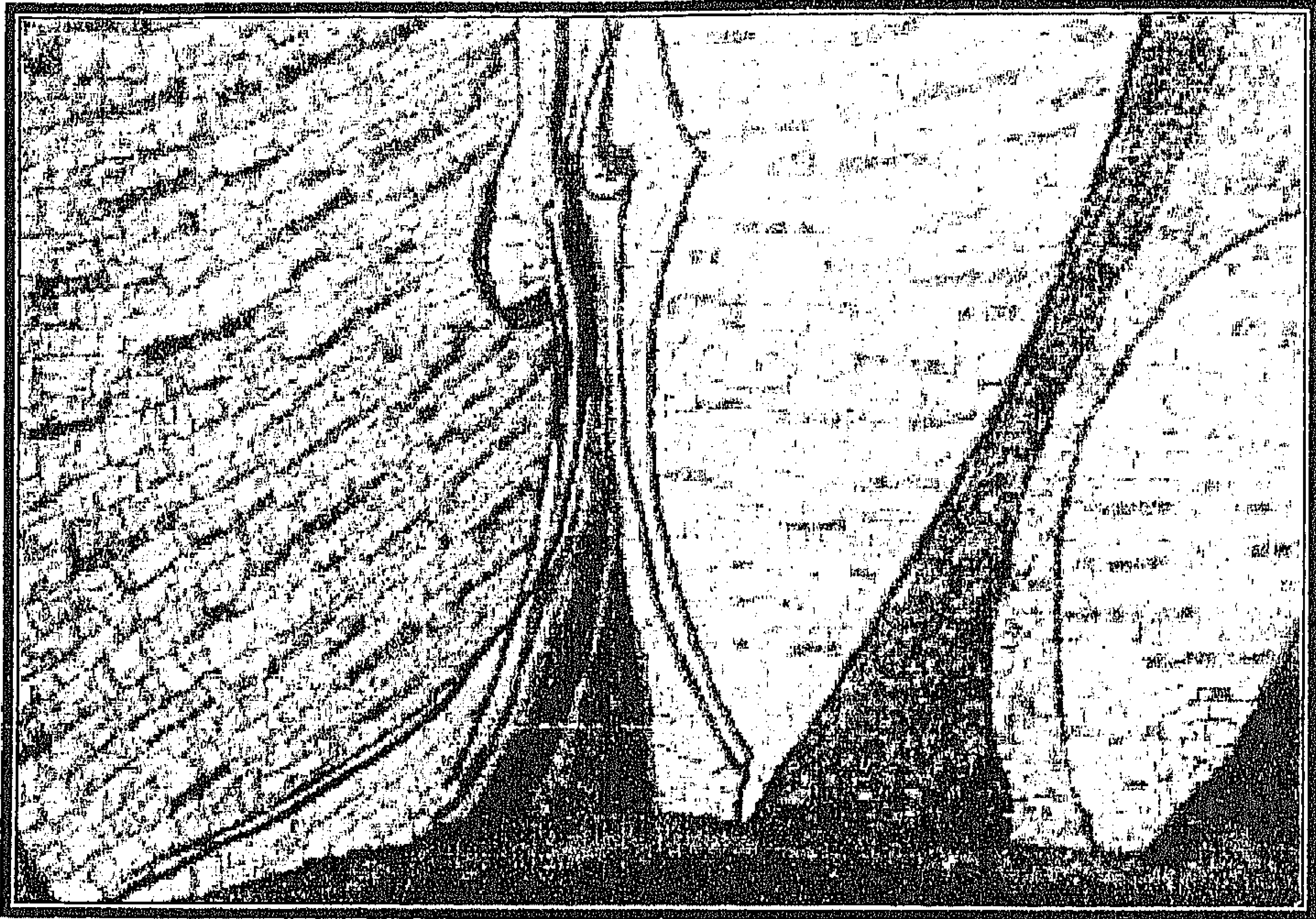
The Leaves Be Green ........ **Jane Muir** جين موير

,ventian smalti,glass fusion,green slte,and gold leaf ، ٥١سم × ٣٨سم .



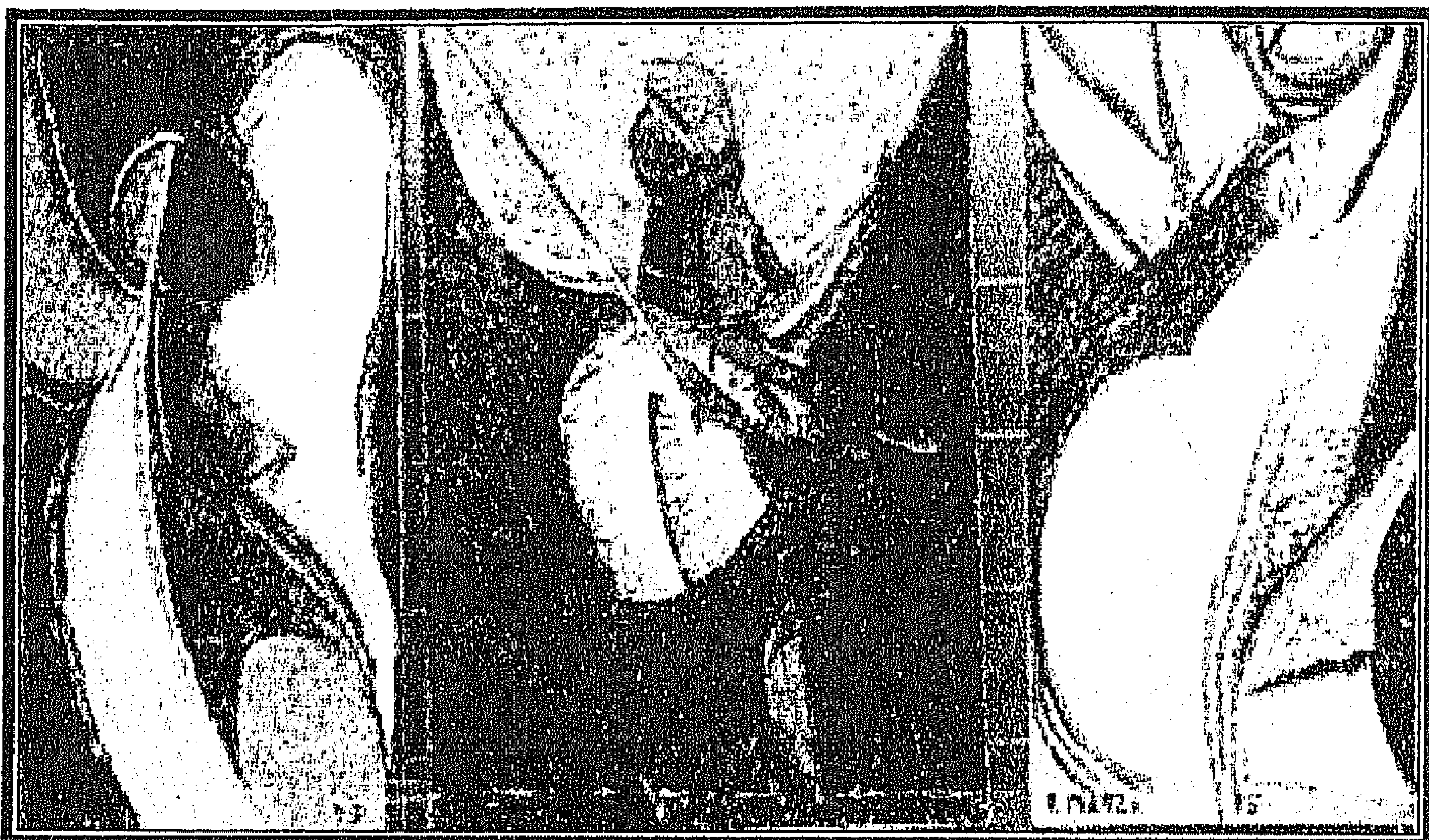
شكل (١٧٢) (أ)

فيرديانو مارتزى **Verdiane Marzi** ........لاند مارك " Nascita " ، رخام وجرانيت وأزمالتي فينسيا ، ٢،٧م ، حديقة مدرسة جاليو Jallieu High School ، برجون Bourgouin ، فرنسا .



شكل (١٧٢) (ب)

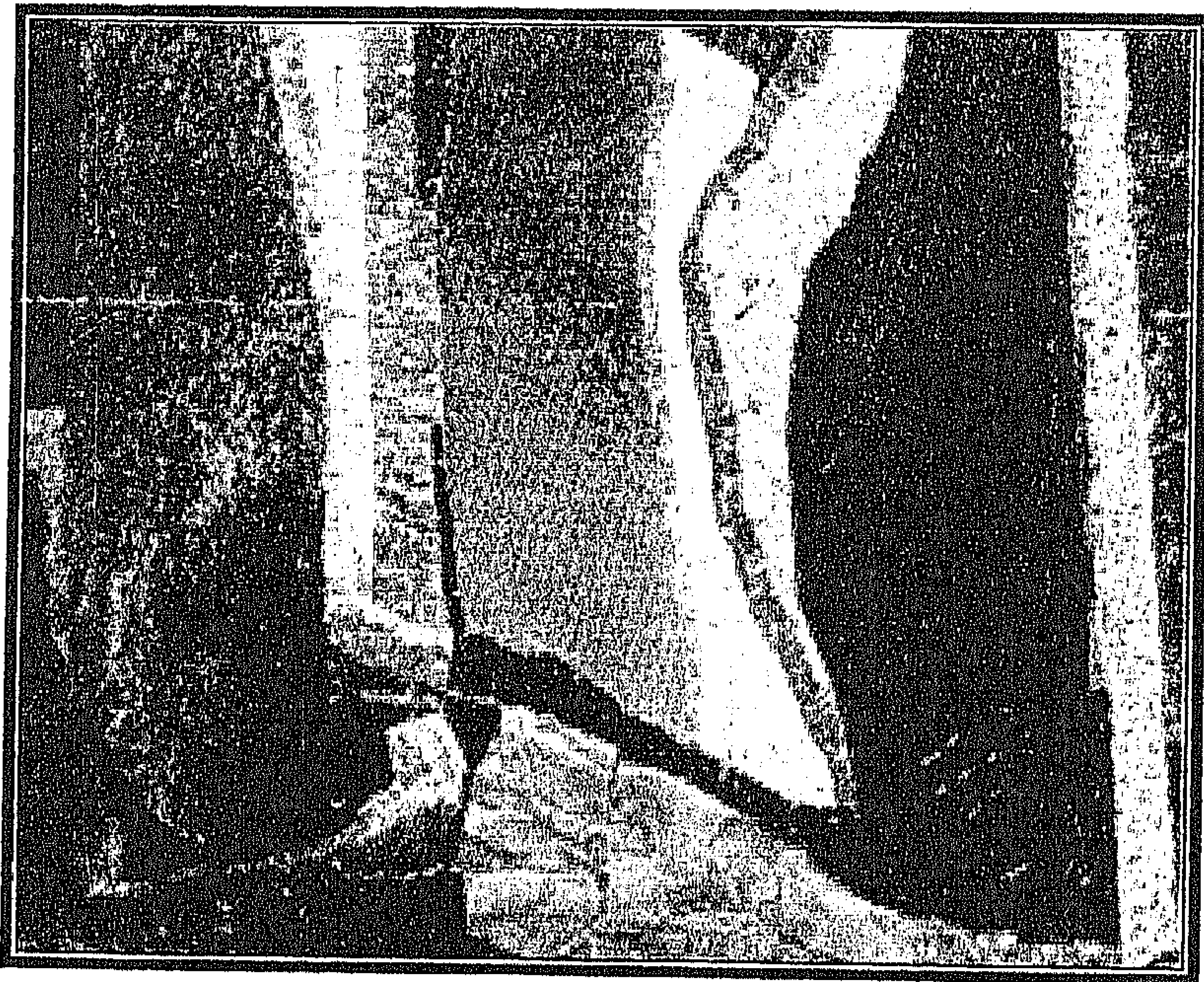
**فيرديانو مارتزى Verdiane Marzi** ....... تفصيلية ،
لاند مارك " Nascita " ، رخام وجرانيت وأزمالتي فينسيا ، ٢،٠٧م ، حديقة مدرسة جاليو Jallieu High School ، برجون Bourgouin ، فرنسا .



شكل (١٧٣)(أ)
فيرديانو مارتزى **Verdiane Marzi** ........ القديس جورج مع الملاك الأحمر والأزرق ، رخام وأزمالتي فينسيا ، (٢،٨م×١،١م) .



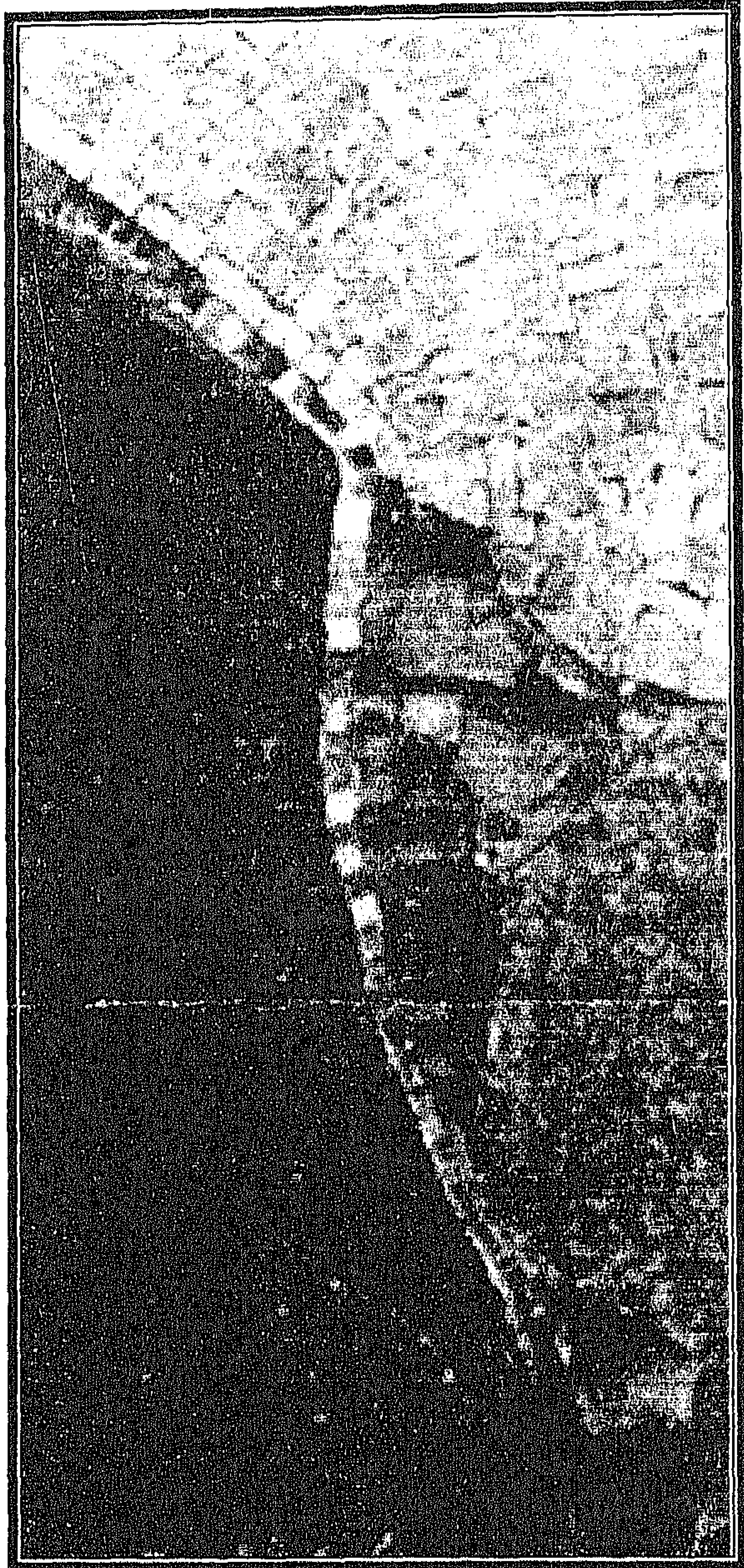
(ب)



(ج)

شكل (١٧٣)

**فيرديانو مارتزى Verdiane Marzi** ....... القديس جورج مع الملاك الأحمر والأزرق ، تفصيليات ، رخام وأزمالتي فينسيا ، (٢،٨م×١،١م) .



شكل (١٧٤)
فيرديانو مارتزى **Verdiane Marzi ......** "Virginia" .



شكل (١٧٥)(أ)

فيرديانو مارتزى **Verdiane Marzi** ........ تصوير جداري على الحائط الداخلي لمحطة مترو مونس سارتس Mons Sarts Metro Station ،رخام وجرانيت وزمالتي فينسيا ،١،٧×٣،٦ م ،ليلي ، فرنسا .

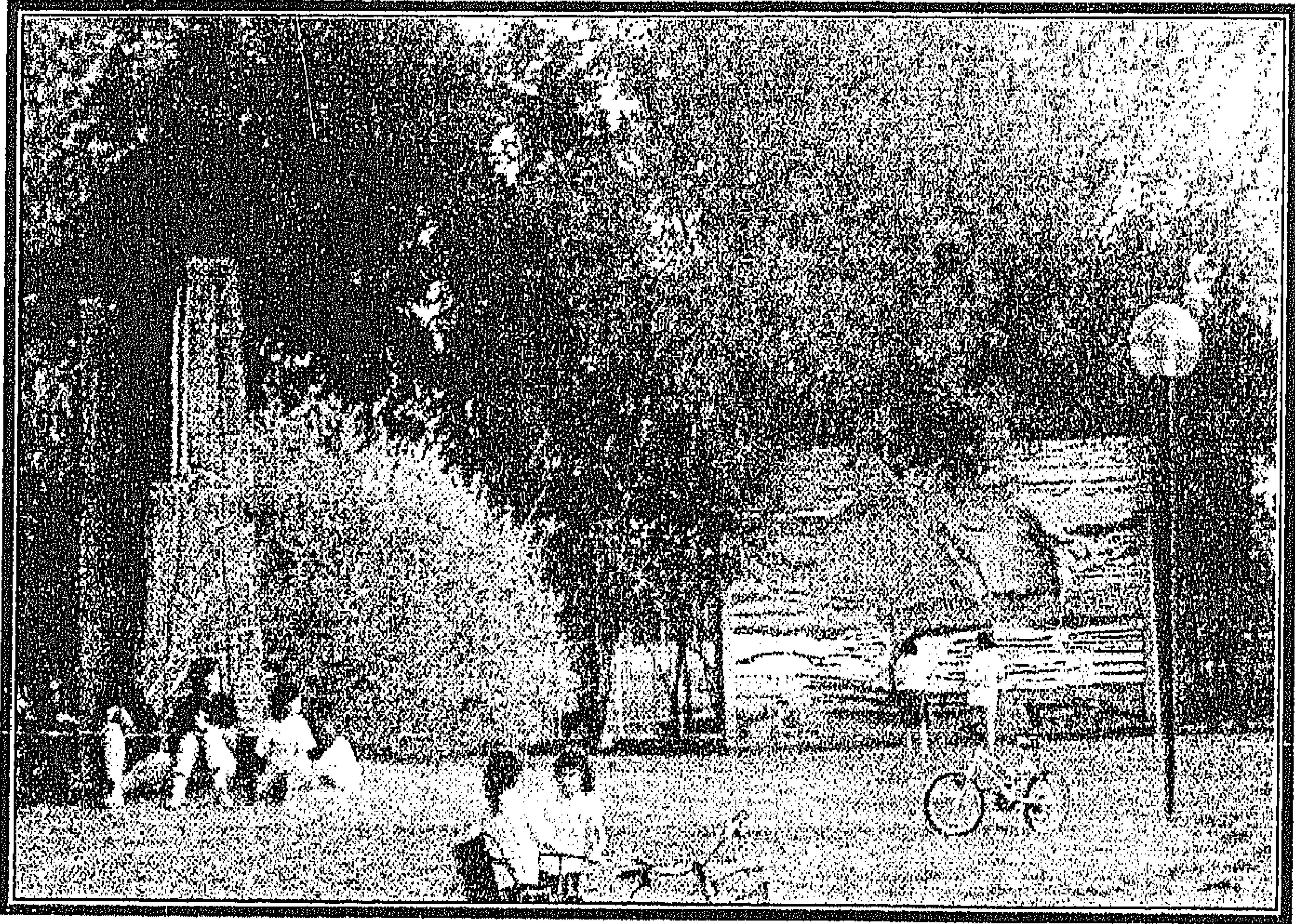


شكل (١٧٥)(ب)
تفصيلية من الحائط الداخلى

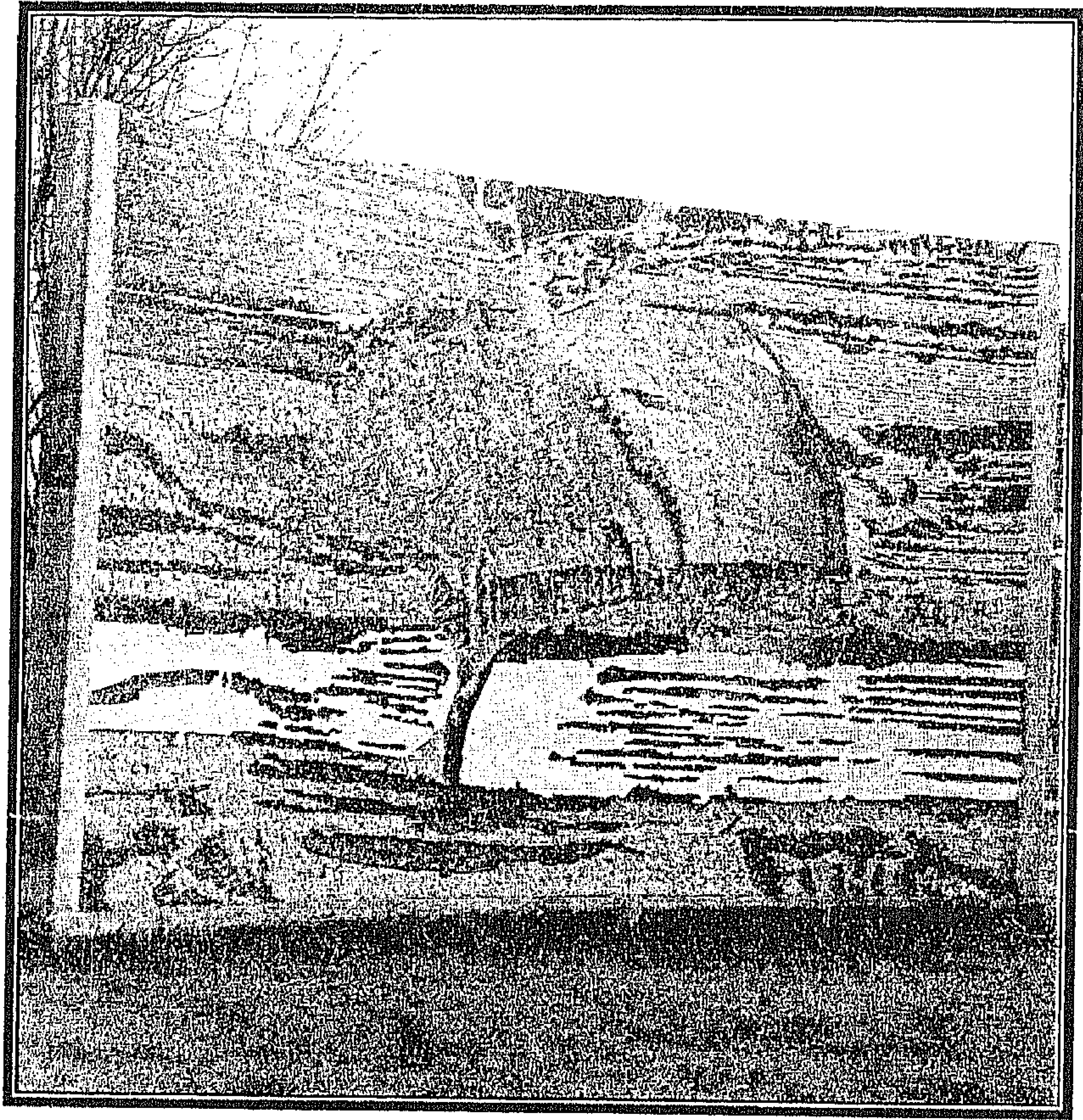


شكل (١٧٦)

فيرديانو مارتزى **Verdiane Marzi** ........ تصوير جداري على الحائط الخارجي لمحطة مترو مونس سارتس Mons Sarts Metro Station ،رخام وجرانيت وزمالتي فينسيا ،٦٠٠سم×١ م ،ليلي ، فرنسا .



شكل (١٧٧)
حديقة السلام ...... منظر عام ، أيطاليا .

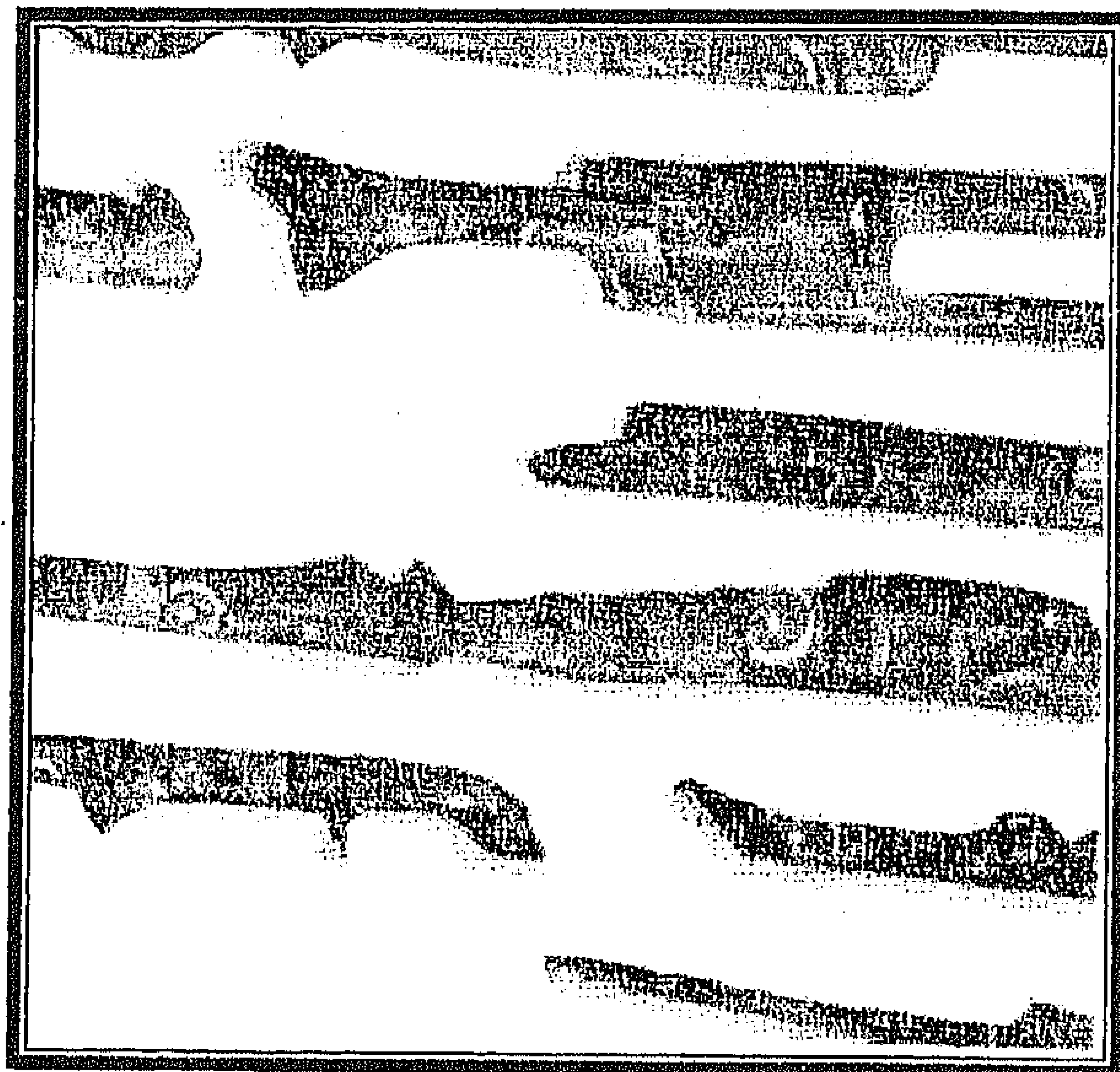


شكل (١٧٨)

**جيري - و - كارتر Jerry w.Carter** .... جدارية بحديقة السلام ، فسيفساء حجرية وسمالتي وكسر سيراميك ونحت جصي بارز ، ١٩٨٠.



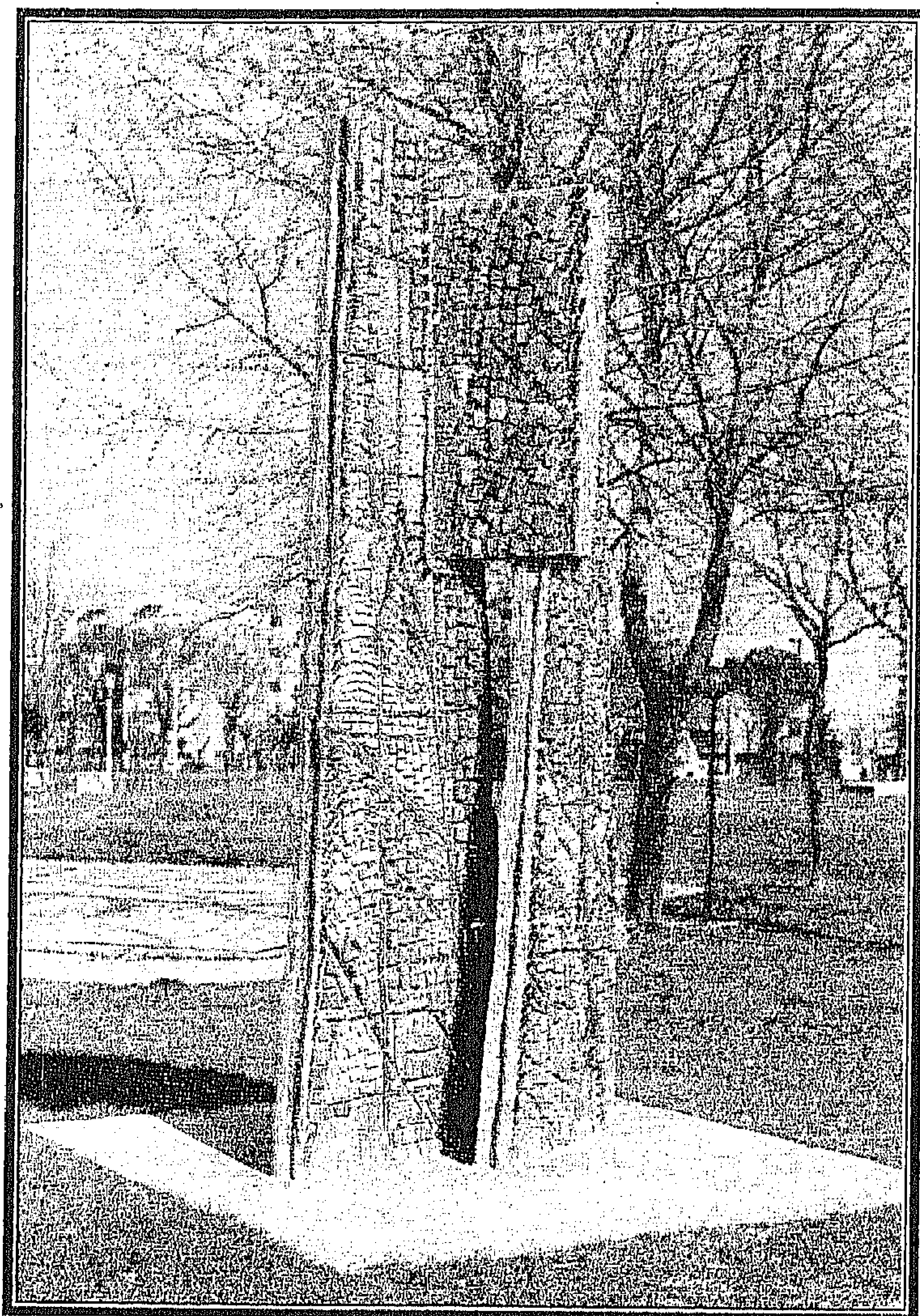
(أ)



(ب)

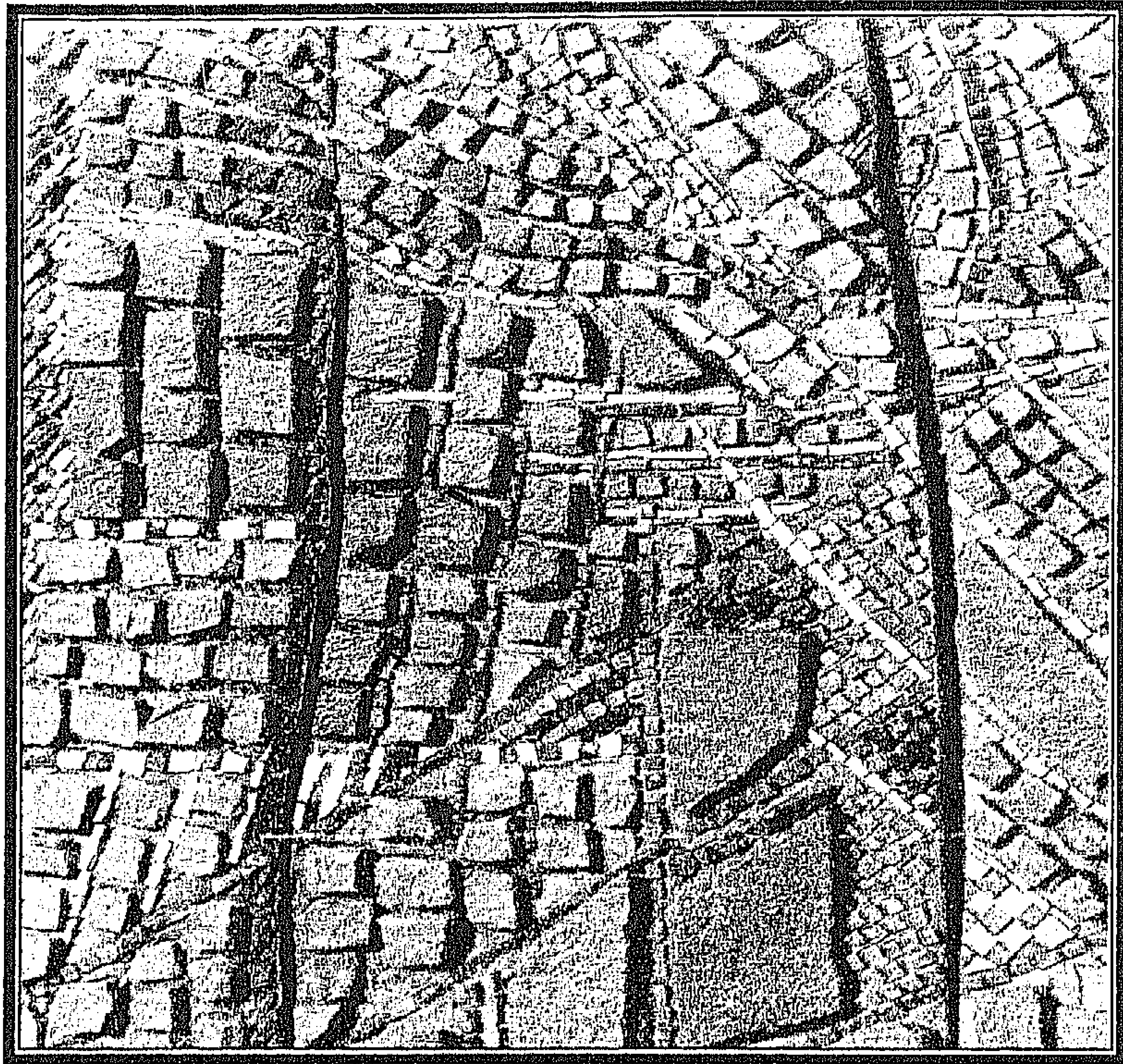
شكل (١٧٨)

**جيري ـ و ـ كارتر Jerry w.Carter** .... جدارية بحديقة السلام ،تفصيليات ، فسيفساء حجرية وسمالتي وكسر سيراميك ونحت جصي بارز ، ١٩٨٠.



شكل (١٧٩)(أ)

ألكسندر كورنكوف **Alexander Kornooukhov** ..... مسلة من ألواح حجرية نحتية و أحجار ورخام ومينا ، حديقة السلام ، إيطاليا ، ١٩٨٠.



شكل (١٧٩)(ب)

**ألكسندر كورنكوف Alexander Kornooukhov ..... تفصيليات**

مسلة من ألواح حجرية نحتية و أحجار ورخام ومينا ، حديقة السلام ، إيطاليا ، ١٩٨٠.

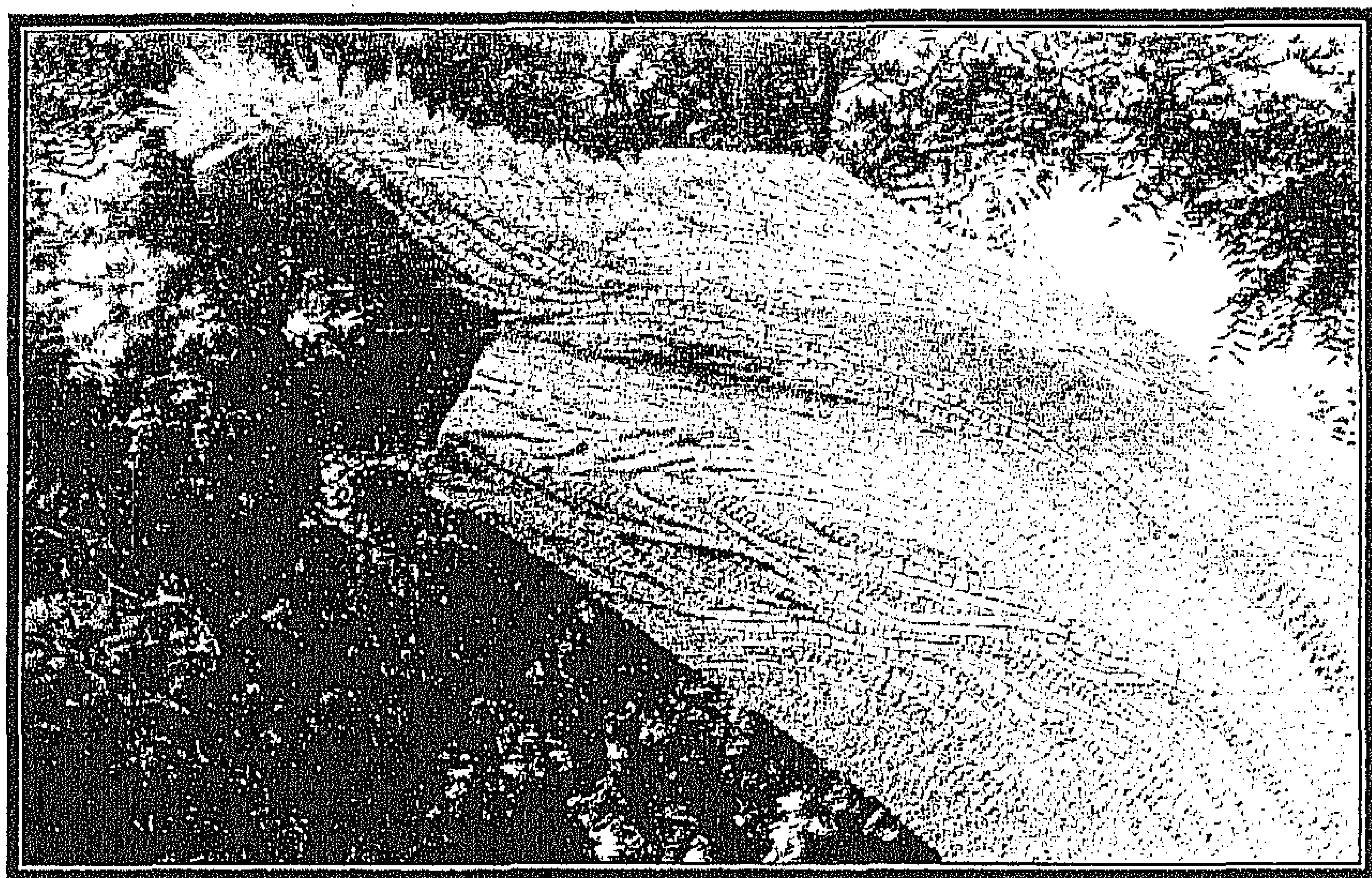


شكل (١٨٠)

**الفنانة إيدا مالي Edda Mally** ....... عمل نحتي يمتد أرتفاعه إلى ٤ أمتار ويمثل جناح حمامة ، موزاييك حجري طبيعي وموزاييك مصنع وكتل زجاجية بللورية تم غرسها في المونة ، حديقة السلام ، إيطاليا ، ١٩٨٠.



(أ)

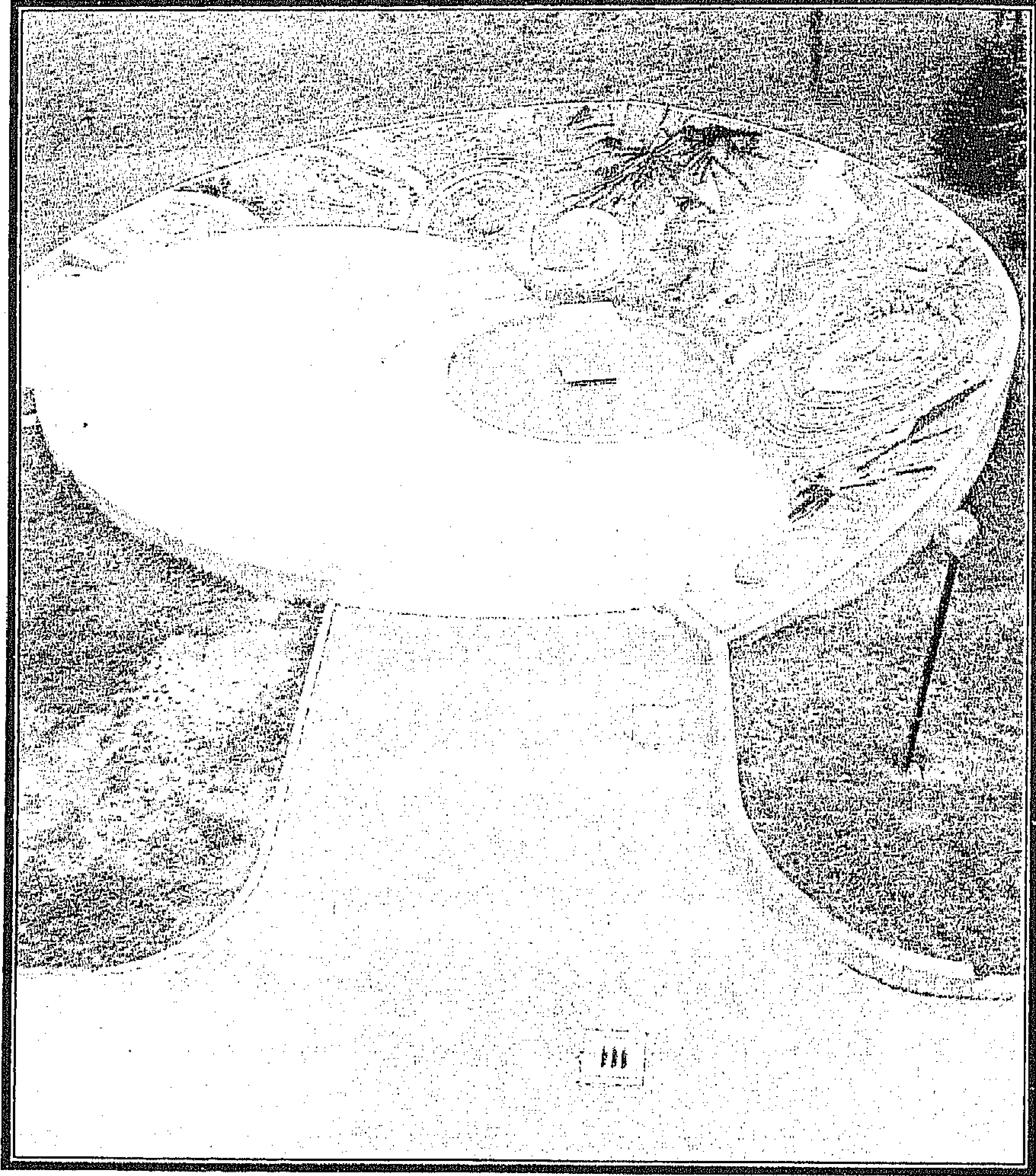


(ب)

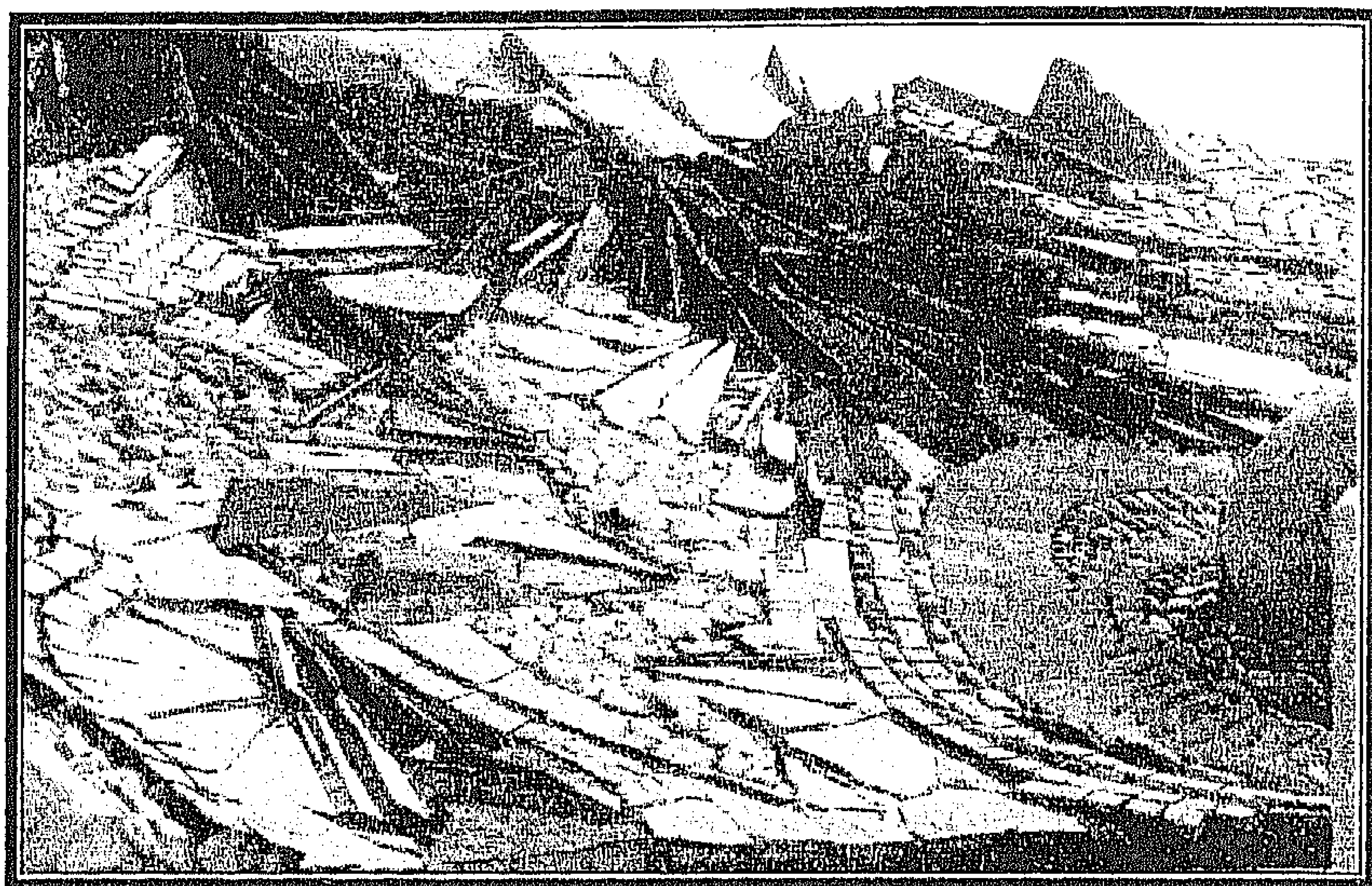
شكل (١٨٠)

**الفنانة إيدا مالي Edda Mally ....... تفصيليات**

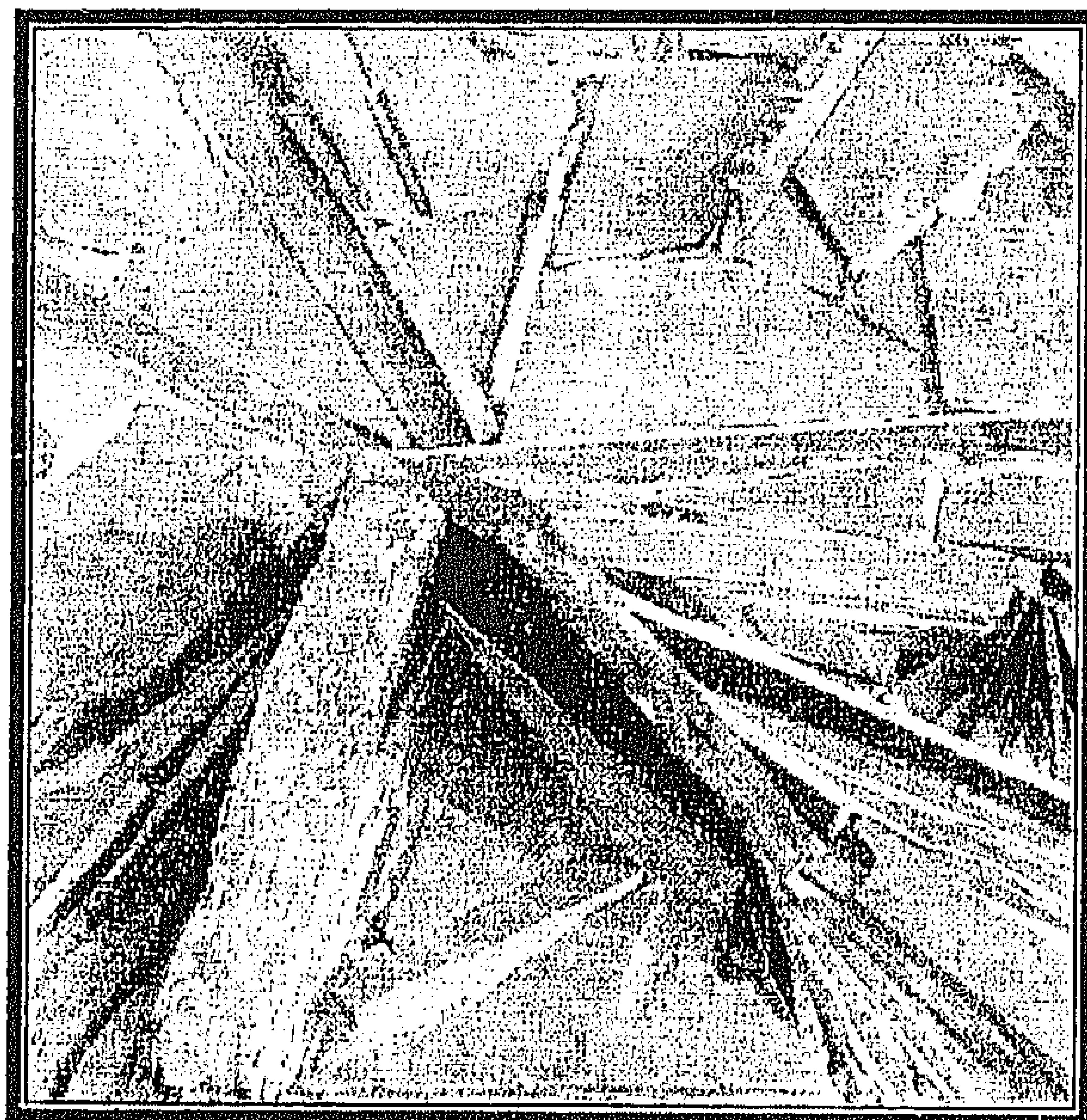
عمل نحتي يمتد أرتفاعه إلى ٤ أمتار ويمثل جناح حمامة ، موزاييك حجري طبيعي وموزاييك مصنع وكتل زجاجية بللورية تم غرسها في المونة ، حديقة السلام ، إيطاليا ، ١٩٨٠.



شكل (١٨١)
كلود راهير **Claude Rahir** ...... نافورة من الخامات والمواد الحجرية الطبيعية المنوعة ، حصى وبللورات زجاجية وقطع معدنية وأحجار طبيعية ، حديقة السلام ، إيطاليا ، ١٩٨٠.



(أ)

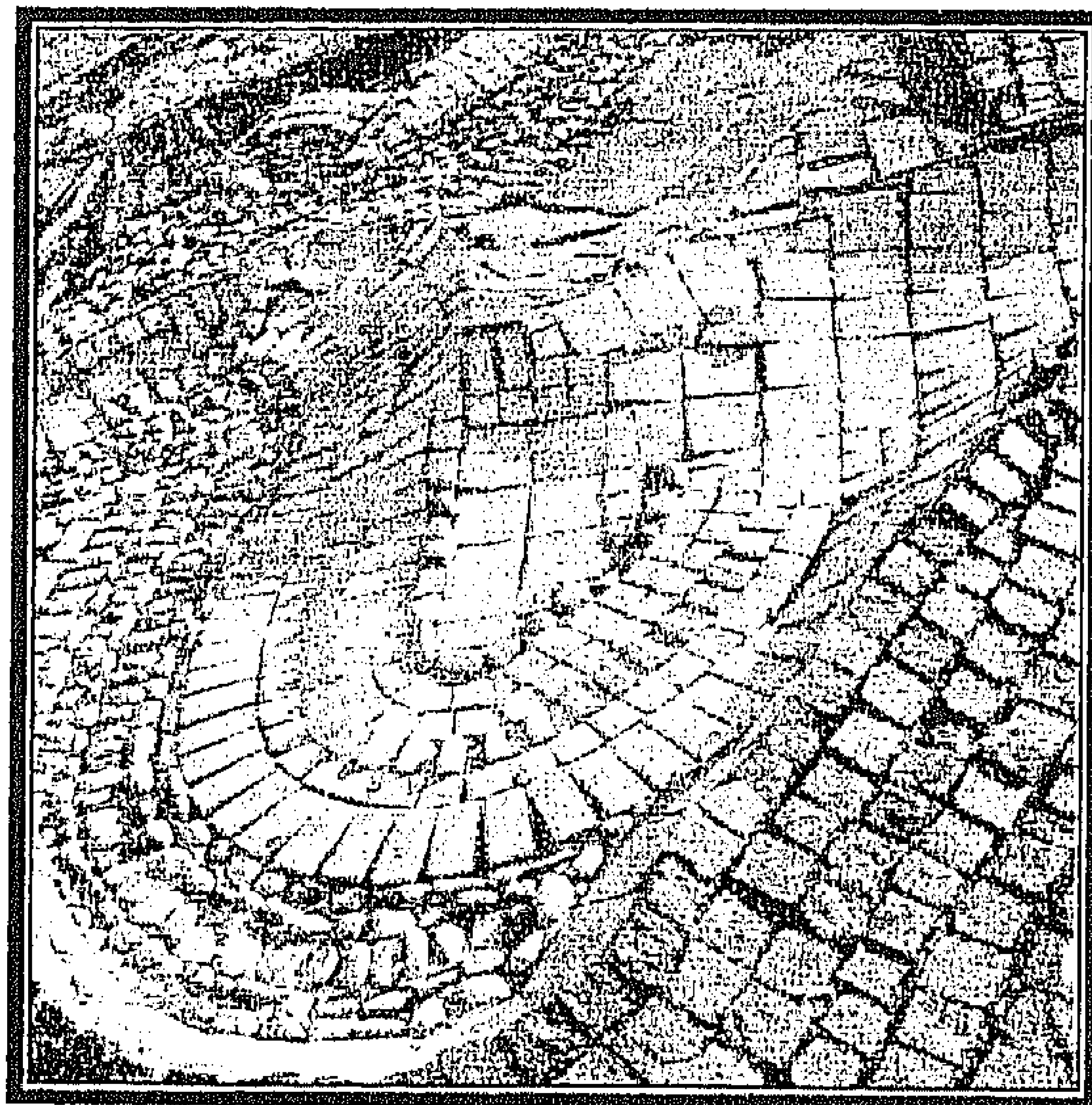


(ب)
شكل (١٨١)
**تفصيليات**

**كلود راهير Claude Rahir** ...... نافورة من الخامات والمواد الحجرية الطبيعية المنوعة ، حصى وبللورات زجاجية وقطع معدنية وأحجار طبيعية ، حديقة السلام ، إيطاليا ، ١٩٨٠.



(ج)

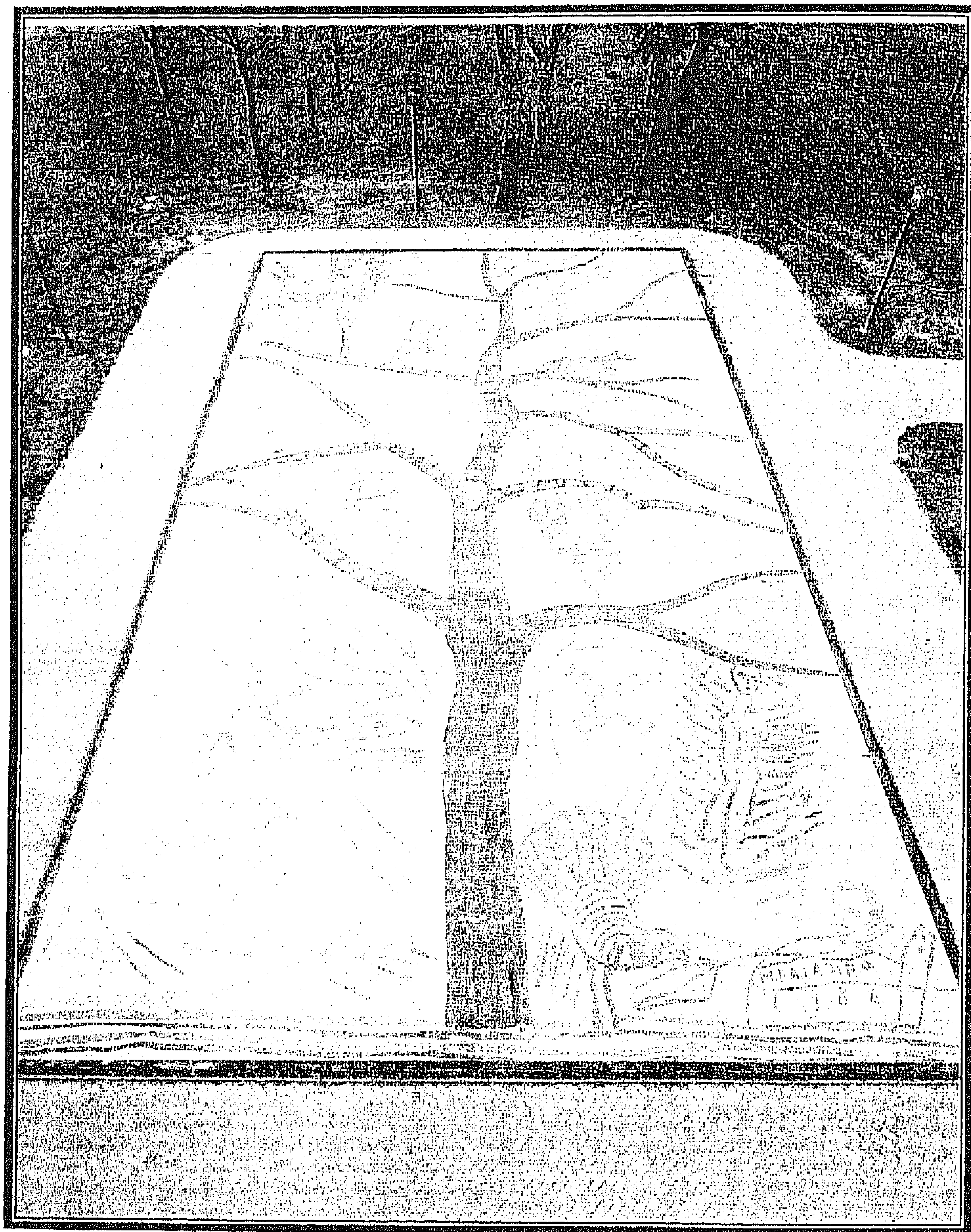


(د)

شكل (١٨١)

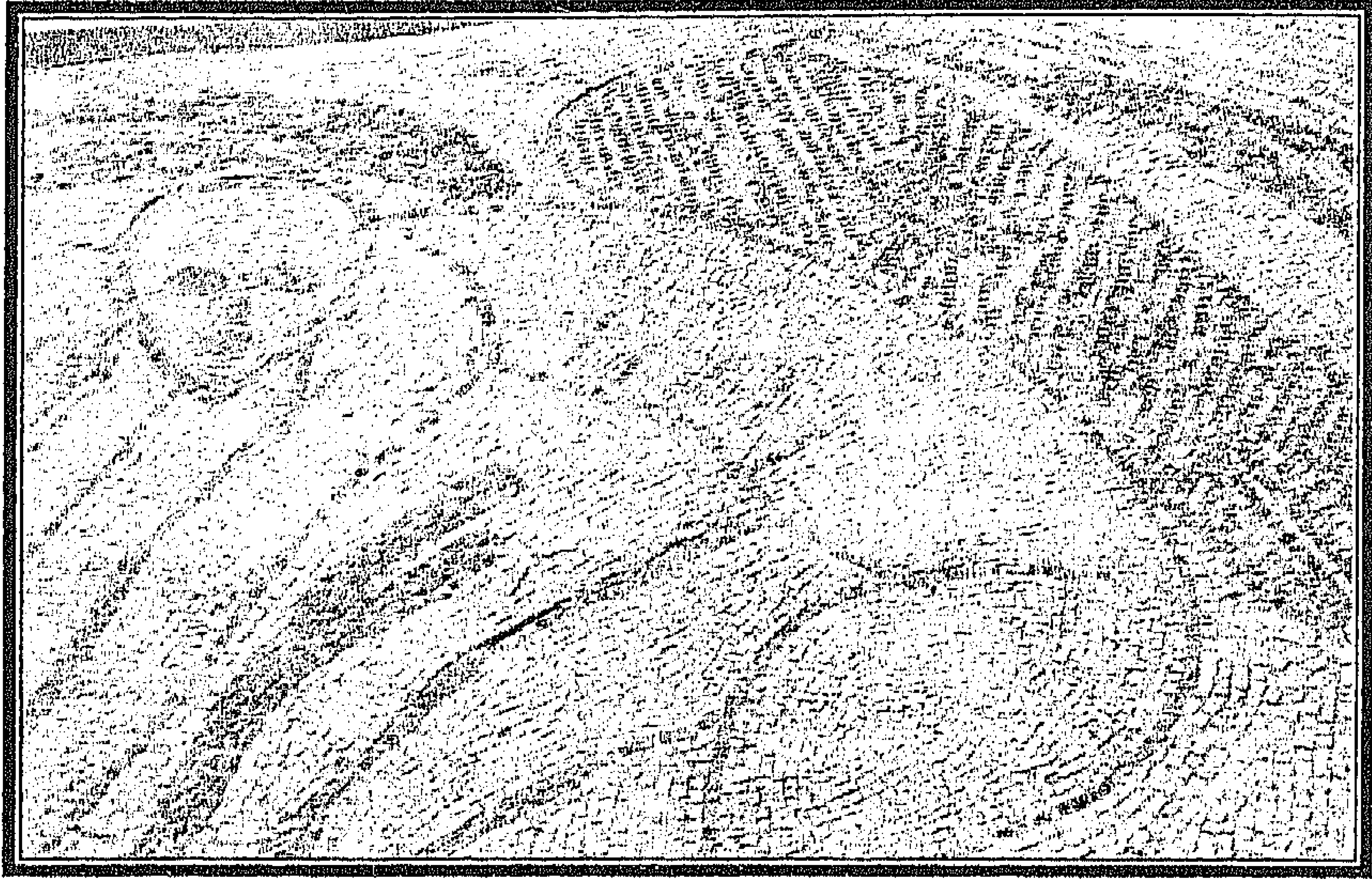
**تفصيليات**

كلود راهير **Claude Rahir** ...... نافورة من الخامات والمواد الحجرية الطبيعية المنوعة ، حصى وبللورات زجاجية وقطع معدنية وأحجار طبيعية ، حديقة السلام ، ايطاليا ، ١٩٨٠.

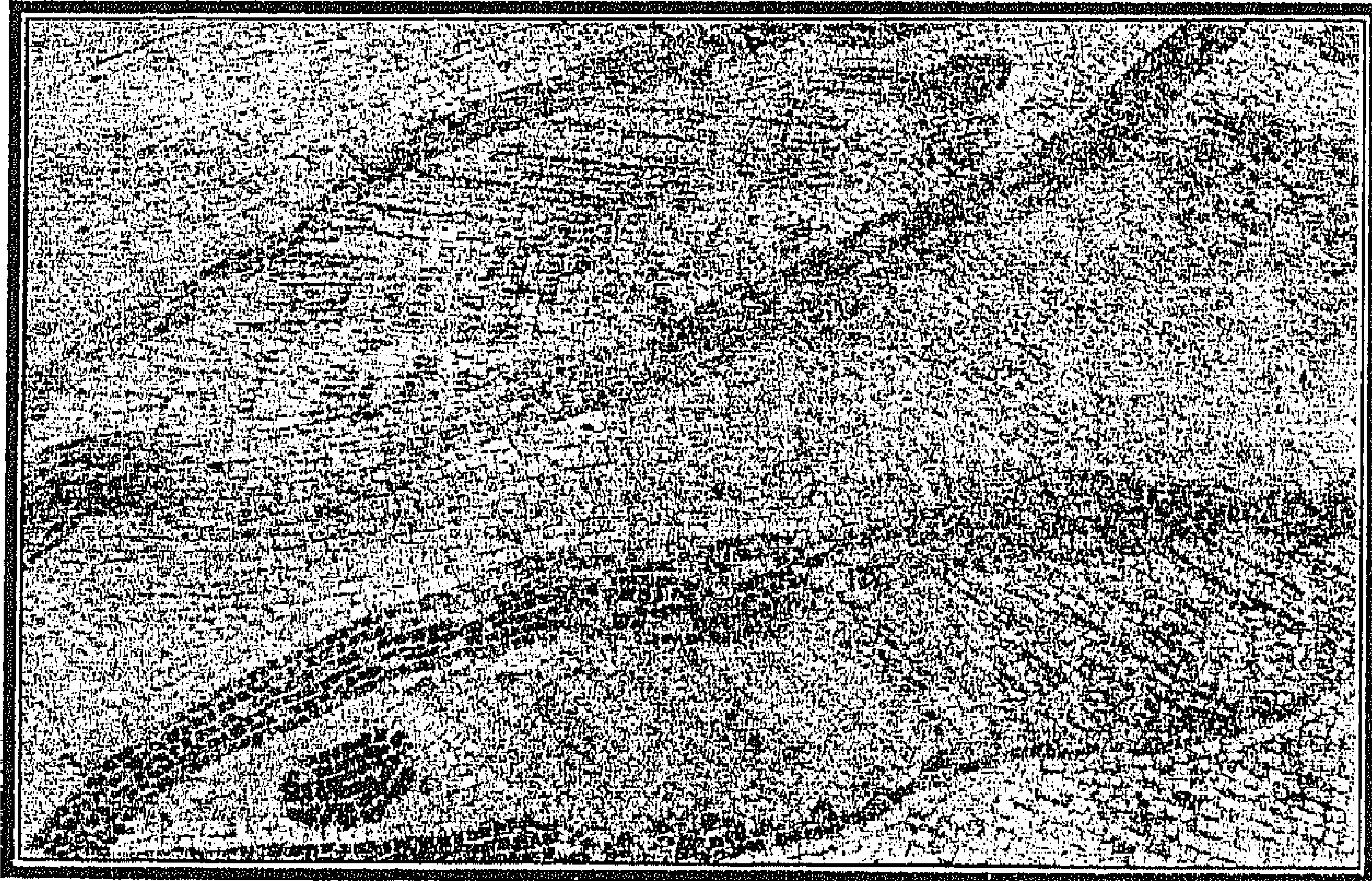


شكل (١٨٢)

ميمو بالدينو **Mimmo Paldino** ........ موقع جامع لمياه المطر يمثل رمزاً للحياة ، أحجار طبيعية وقطع فسيفساء ملونه ومذهبة ، حديقة السلام ، إيطاليا ، ١٩٨٠.



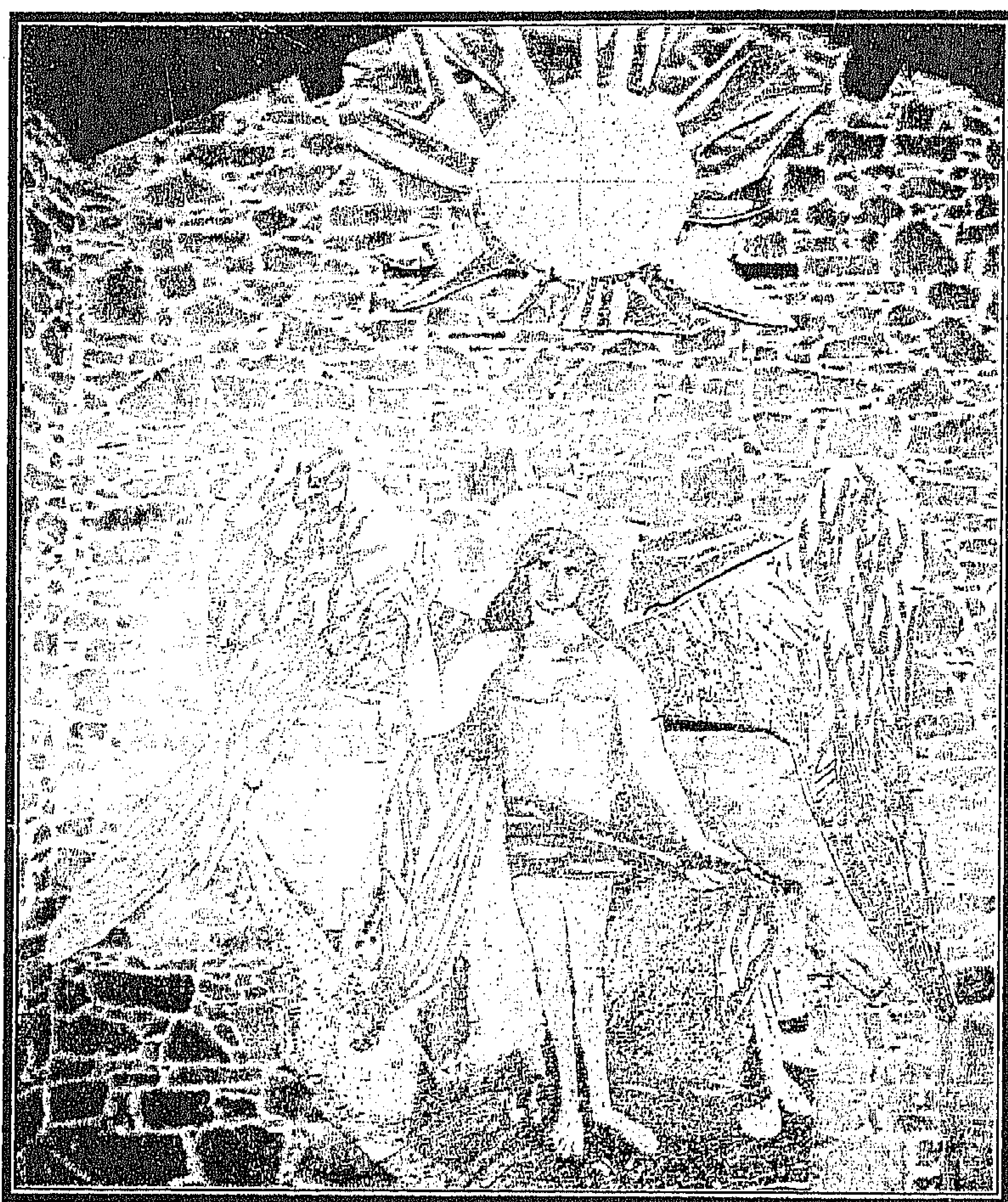
(أ)



(ب)

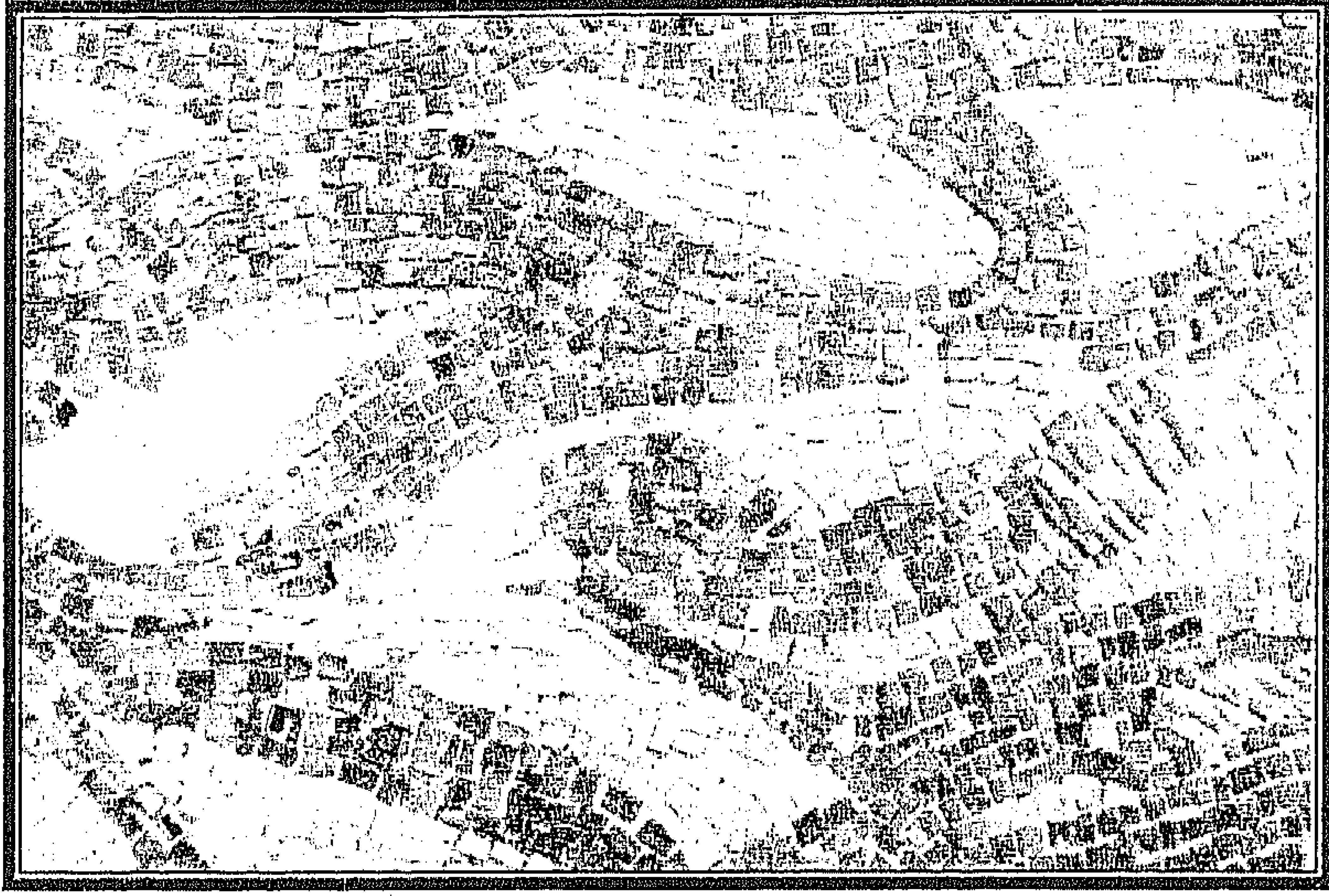
شكل (١٨٢)

**ميمو بالدينو Mimmo Paldino** ........ تفصيليات، موقع جامع لمياه المطر يمثل رمزاً للحياة ، أحجار طبيعية وقطع فسيفساء ملونه ومذهبة ، حديقة السلام ، إيطاليا ، ١٩٨٠.



شكل (١٨٣)

برونو ساتي **Bruno Saetti** ......ميكائيل ، فسيفساء وكتل حجرية ، حديقة السلام ، إيطاليا ، ١٩٨٠.



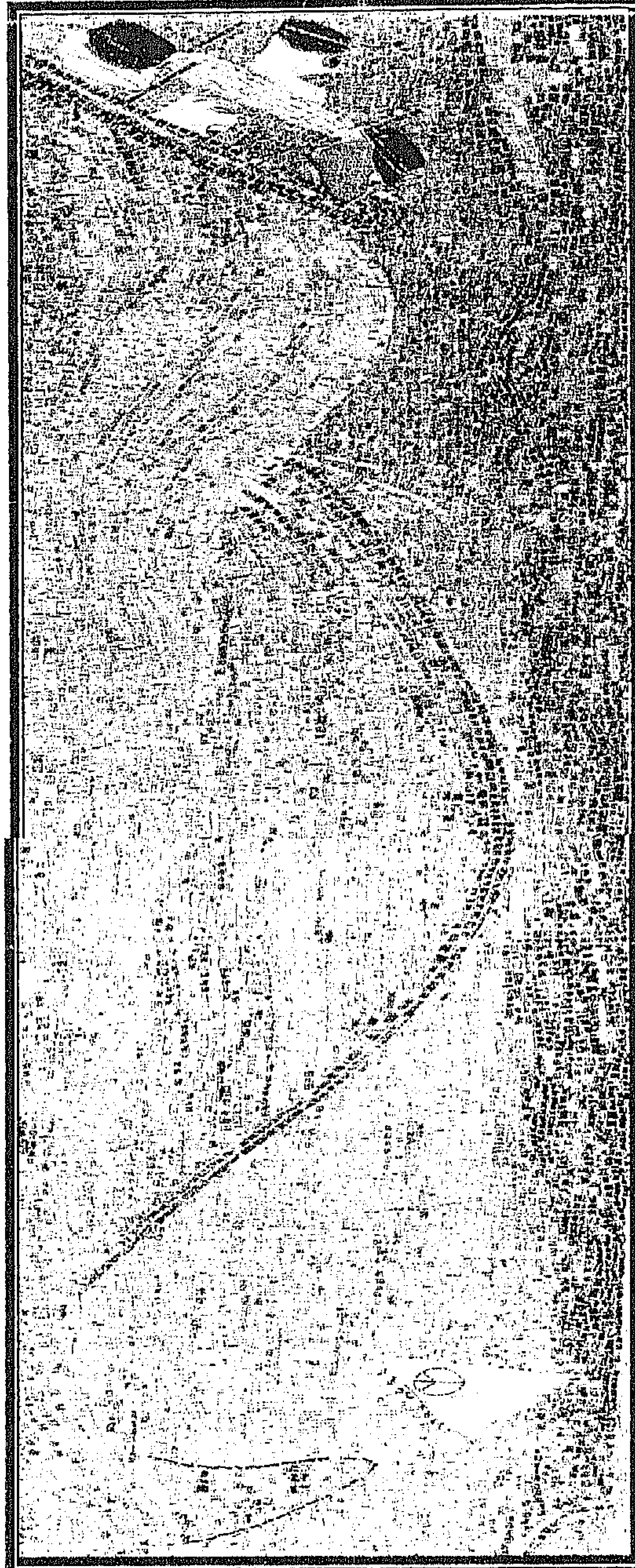
(أ)



(ب)

شكل (١٨٣)

**برونو ساتي Bruno Saetti** ......ميكائيل ، تفصيليات، فسيفساء وكتل حجرية ، حديقة السلام ، إيطاليا ، ١٩٨٠.

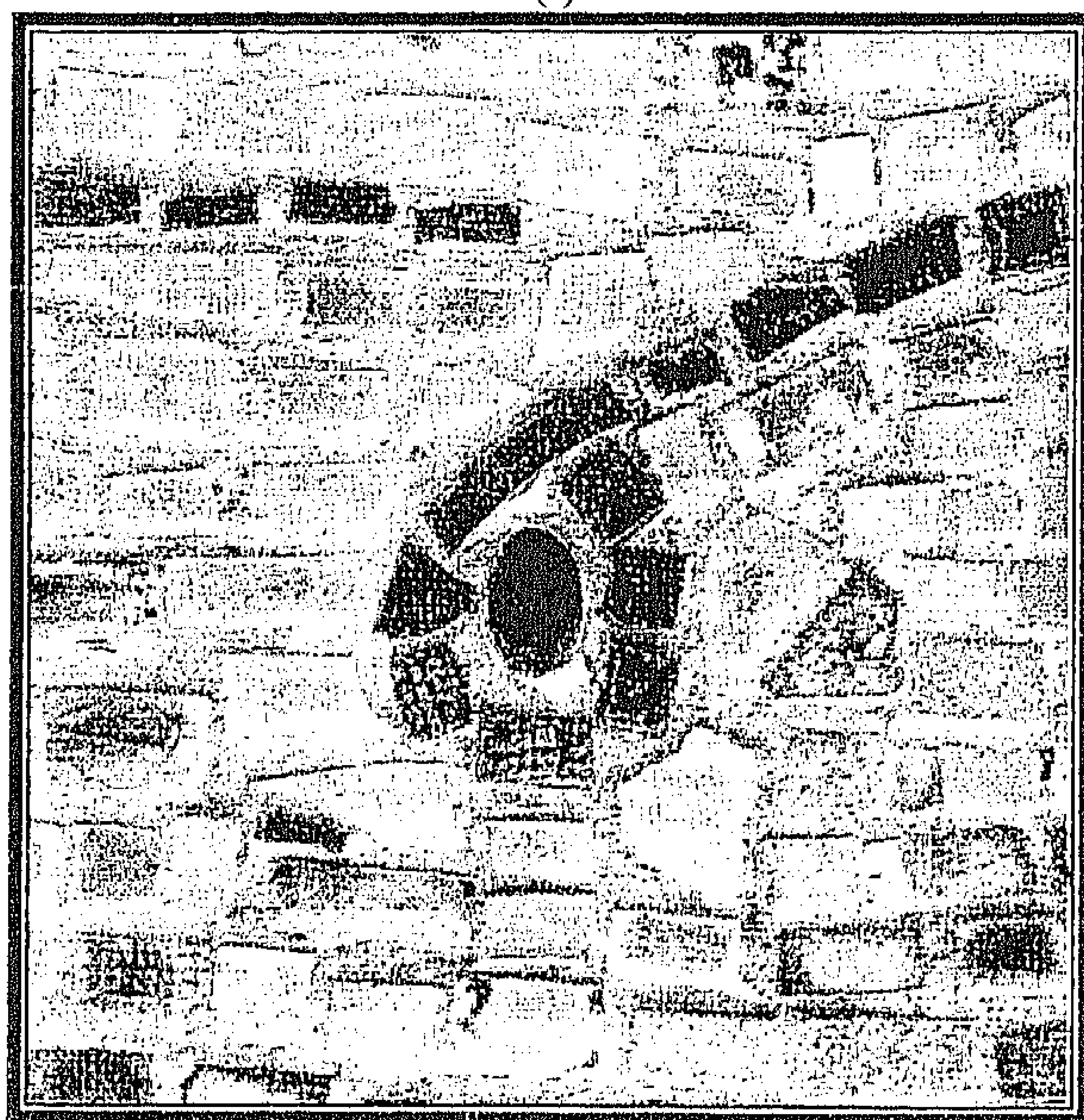


شكل (١٨٤)

مارجريت . كوب **Margaret.L.Coupe** ....... الحرب والسلام ، فسيفساء ، حديقة السلام ، إيطاليا ، ١٩٨٠.



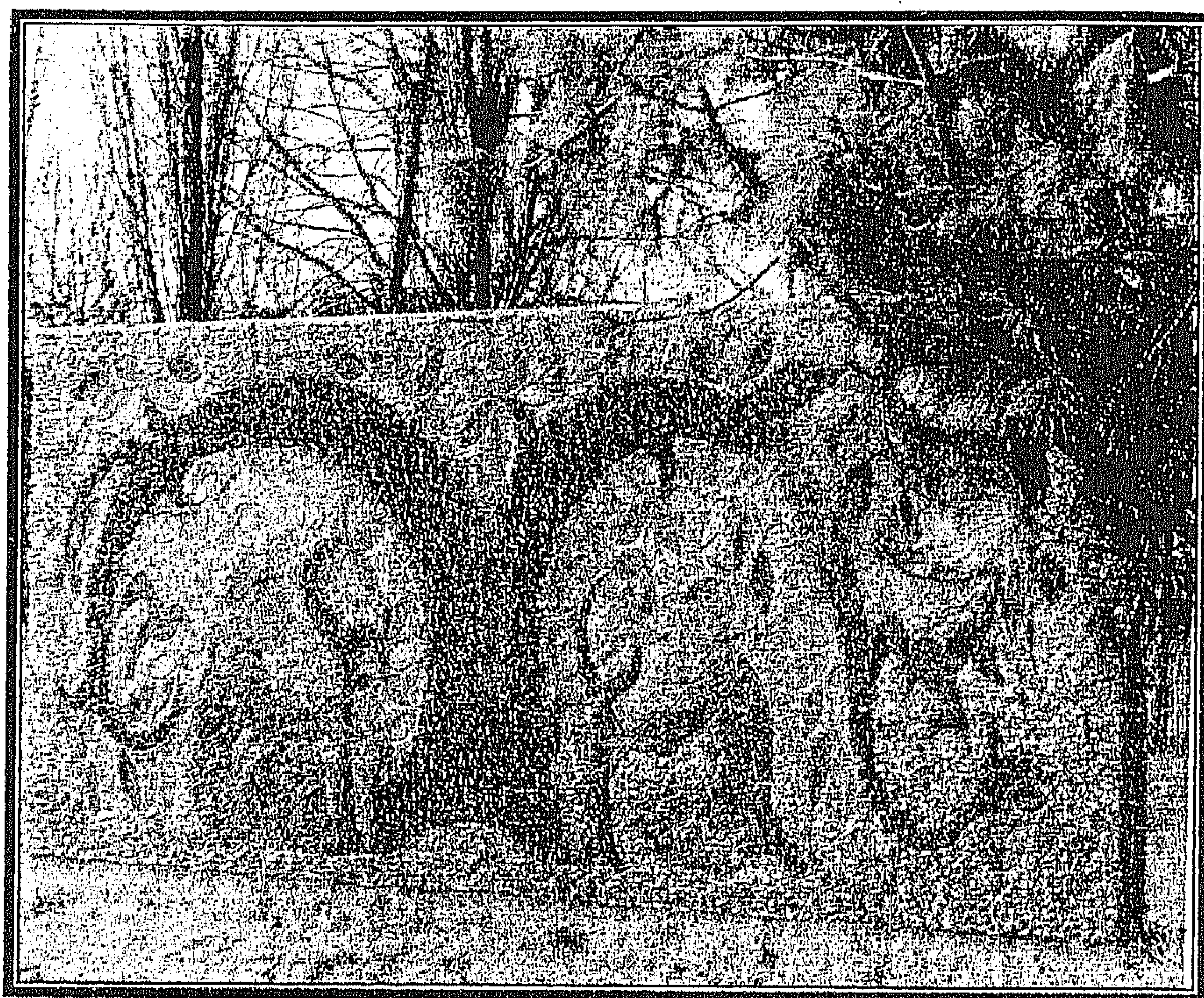
(أ)



(ب)

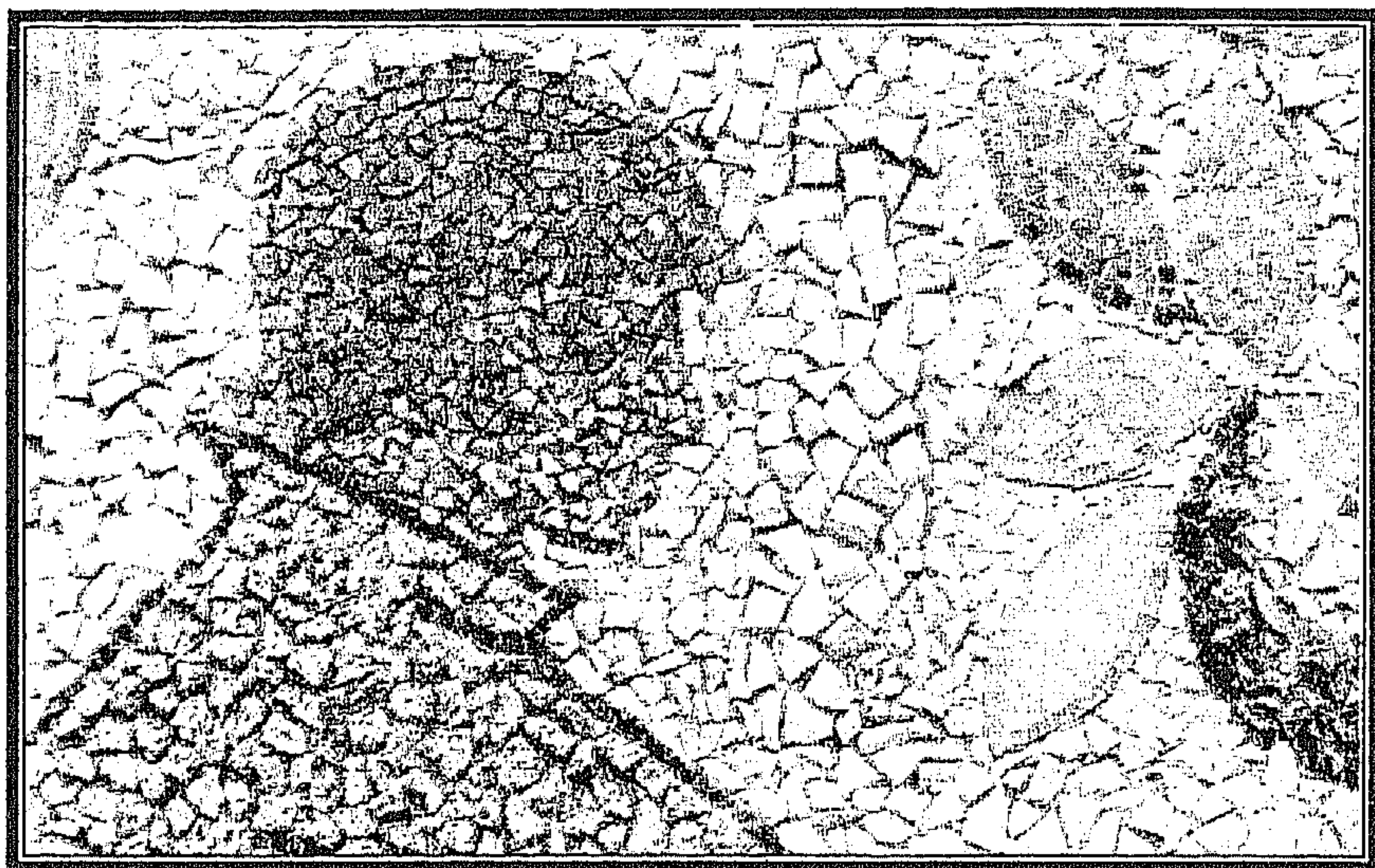
شكل (١٨٤)

**مارجريت . كوب Margaret.L.Coupe** ....... الحرب والسلام ، تفصيليات ، فسيفساء ، حديقة السلام ، إيطاليا ، ١٩٨٠.

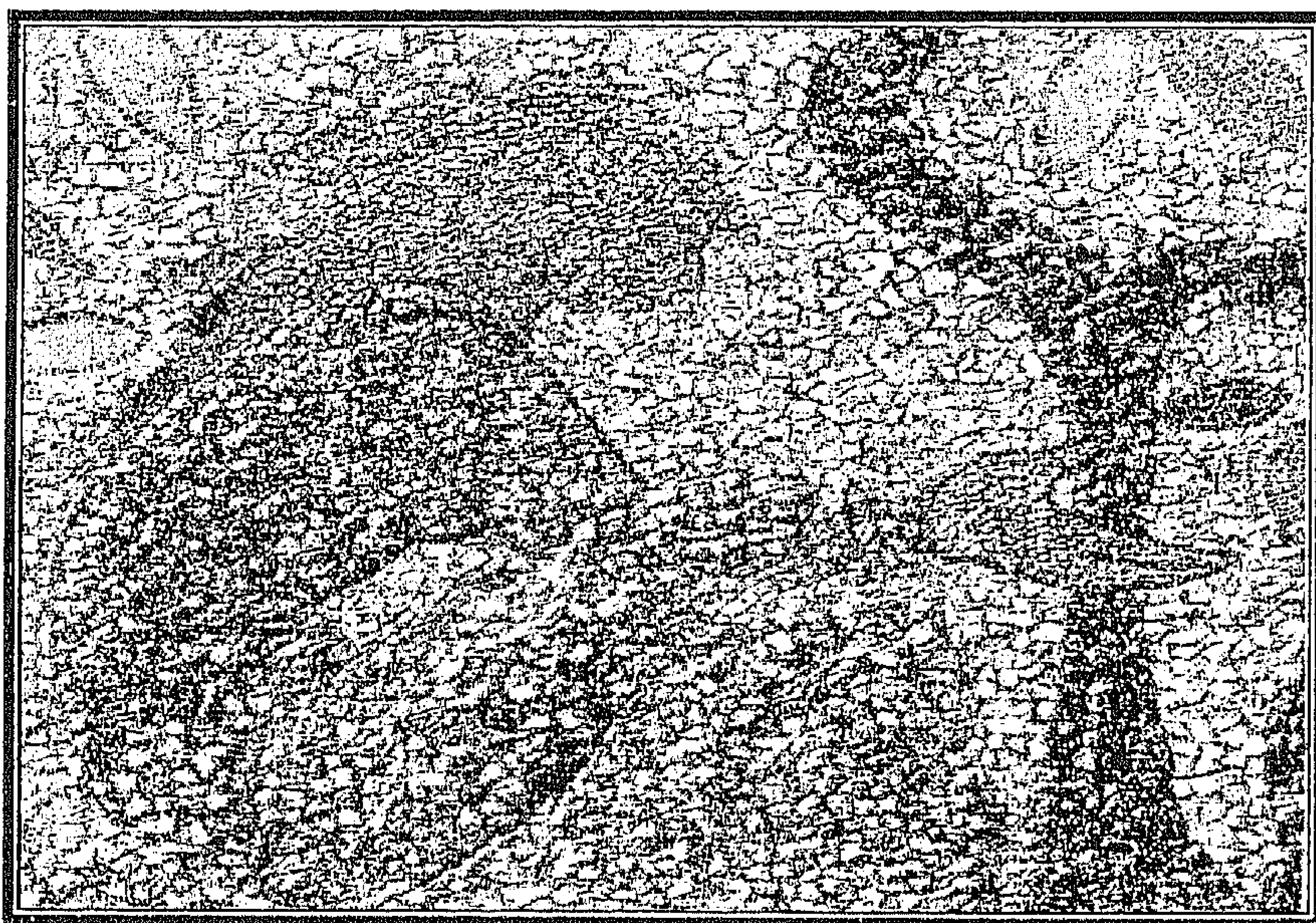


شكل (١٨٥)

جوزيت ديرو **Josette Deru** ........ الشجرة ، فسيفساء مزججة وحجر جرانيت وصخور طبيعية ، حديقة السلام ، إيطاليا ، ١٩٨٠.



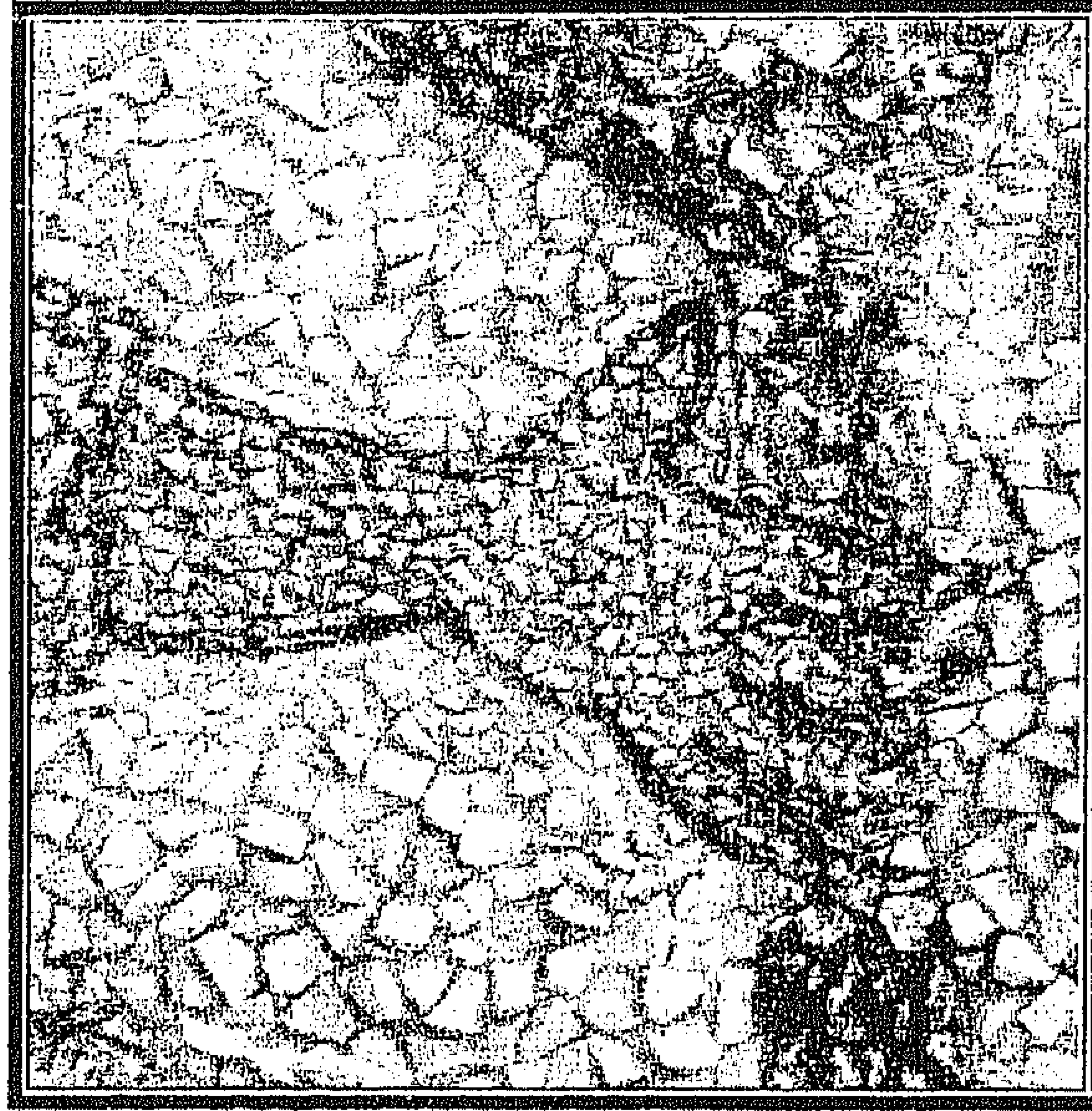
(أ)



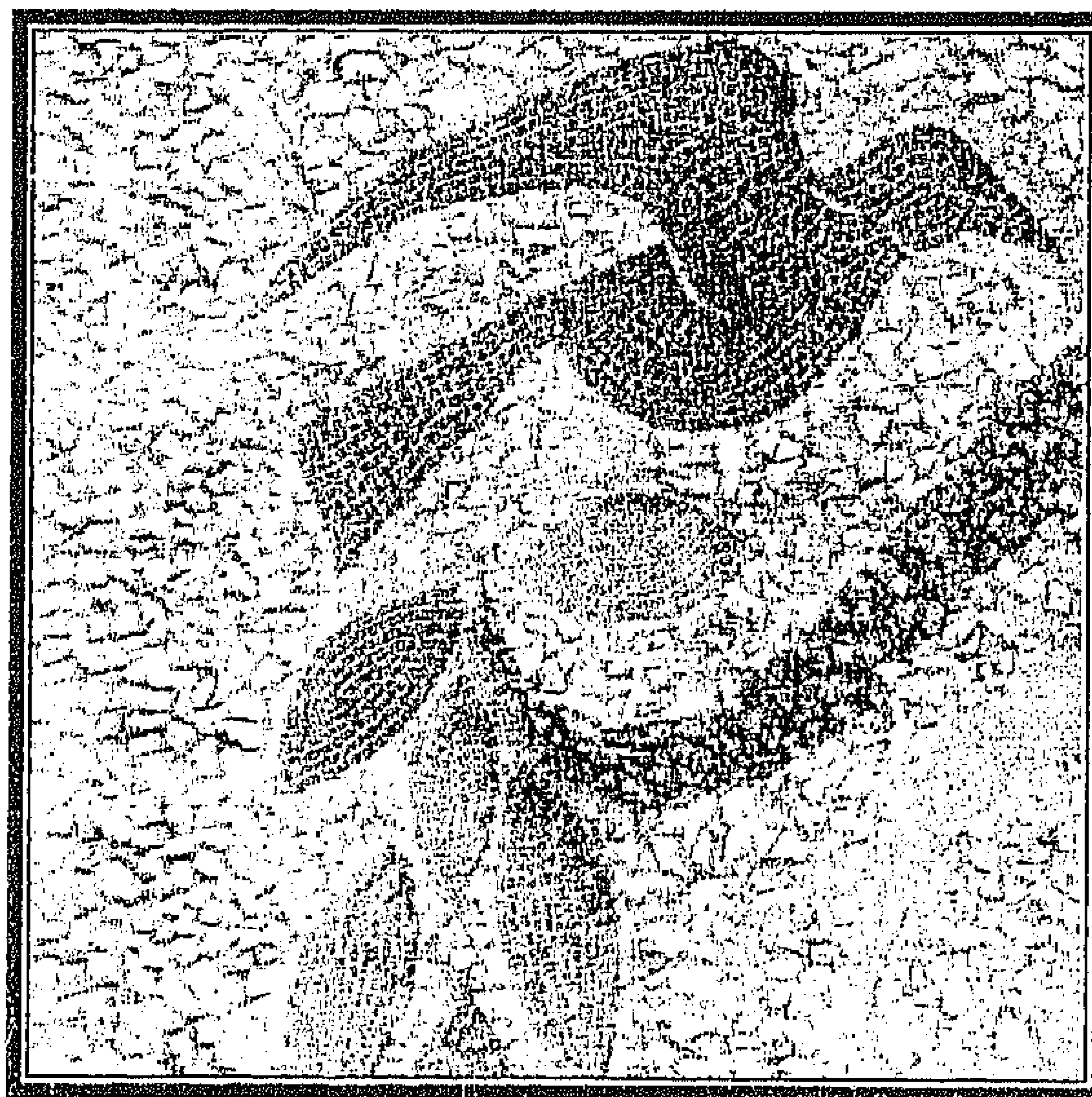
(ب)

**جوزيت ديرو Josette Deru** ........ الشجرة ، تفصيليات

فسيفساء مزججة وحجر جرانيت وصخور طبيعية ، حديقة السلام ، إيطاليا ، ١٩٨٠.



(ج)

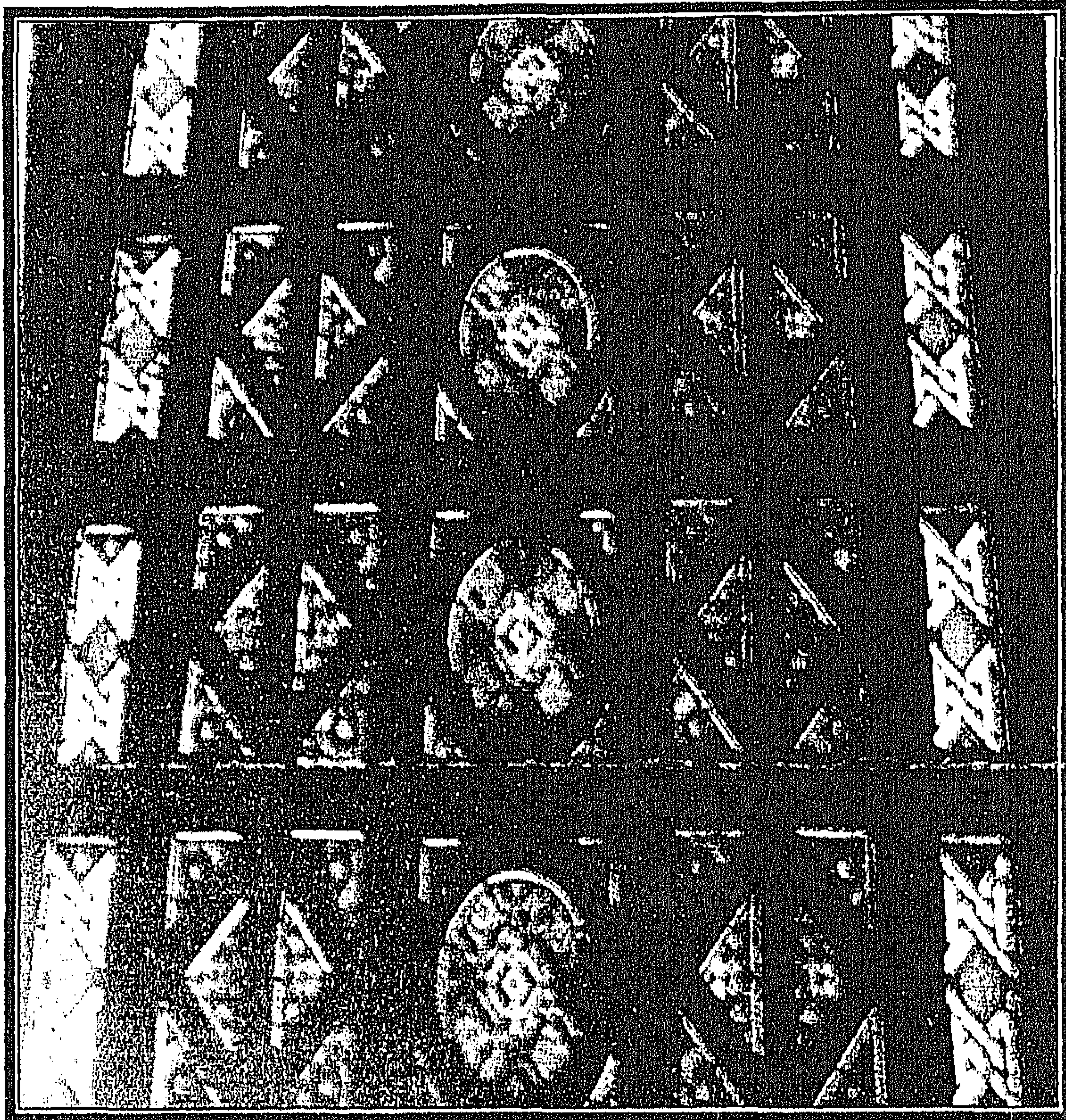


(د)

شكل (١٨٥)

**جوزيت ديرو Josette Deru** ........ الشجرة ، تفصيليات

فسيفساء مزججة وحجر جرانيت وصخور طبيعية ، حديقة السلام ، إيطاليا ، ١٩٨٠.

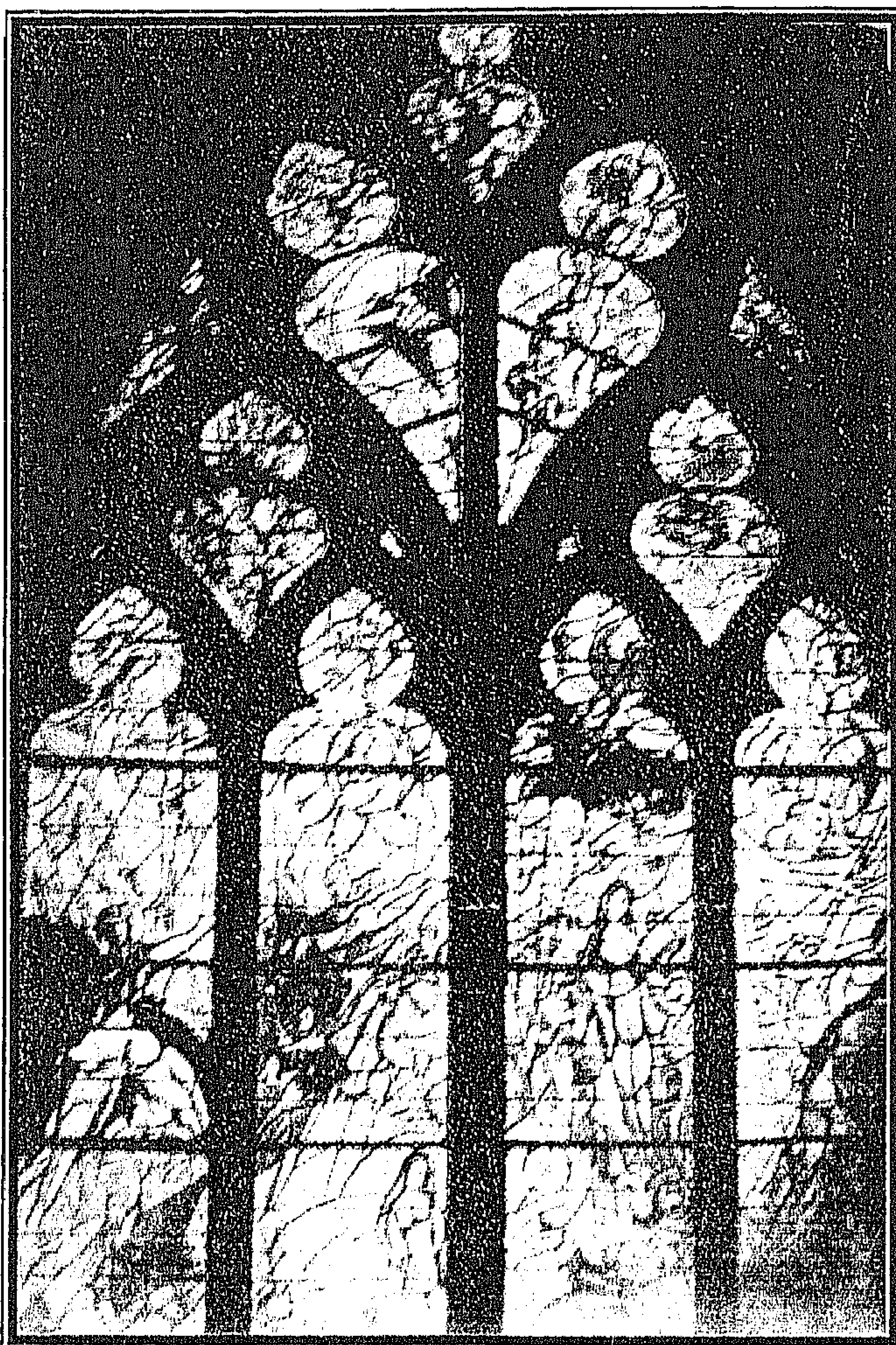


شكل (١٨٦)
مارجريت هورية **Marguerite Hure ......** زجاج معشق ببرج كنيسة نوتردام دى رينسي Notre Dame du Raincy على ميناء هافر ، تنفيذ أوجست بيرت August Perret، ١٩٢٠م.



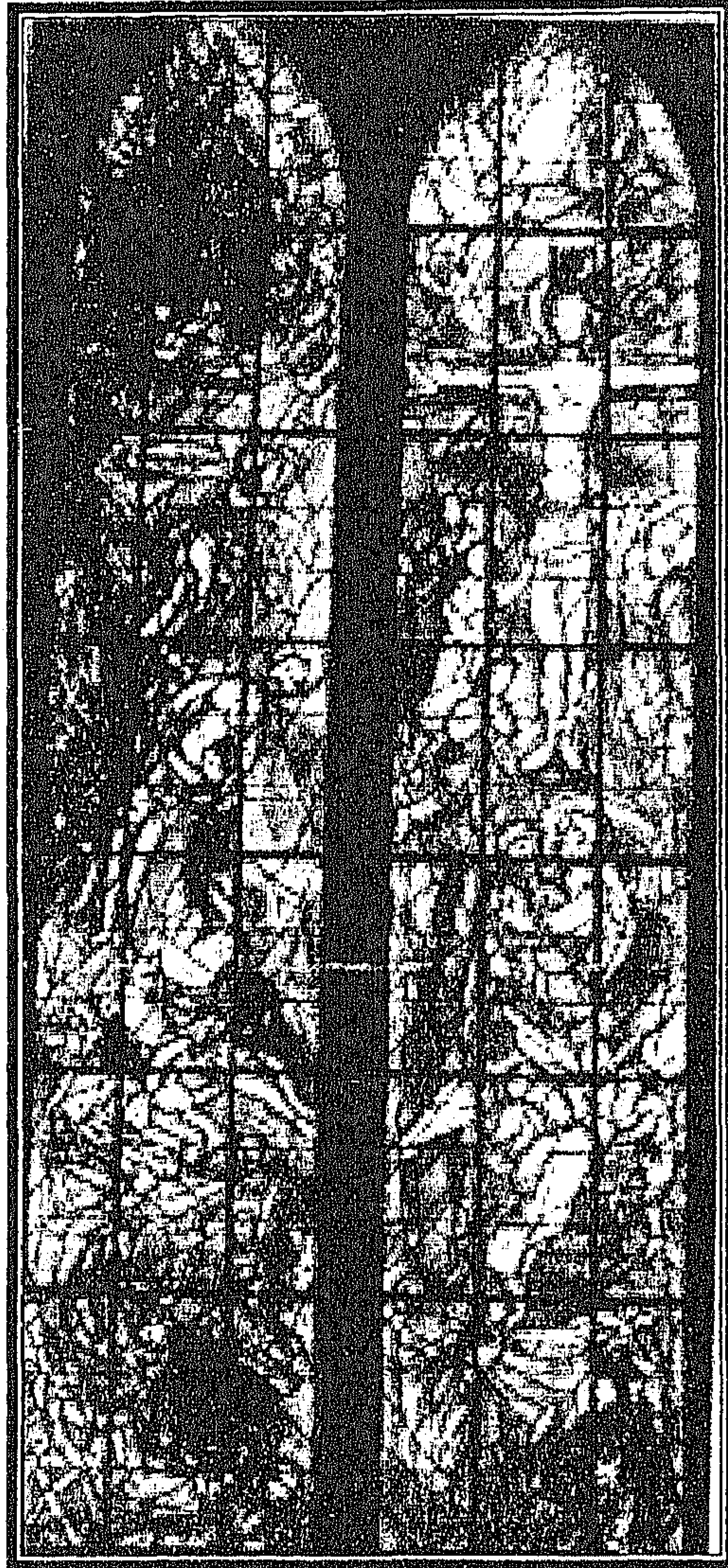
شكل (١٨٧)

جاكوب فيلون **Jacques Villon.** ....... زجاج معشق لأحدى نوافذ كاتدرائية ميتز Metz Cathedral ، فرنسا .



شكل (١٨٨)

**مارك شاجال Marc Chagall** ...... زجاج معشق ملون منكمش بالأحماض ، تنفيذ شارلز مارك Charles Marcq ، كاتدرائية ميتز The Cathedraf of Metz ، فرنسا .



شكل (١٨٩)

مارك شاجال **Marc Chagall** ...... زجاج معشق في معالجة تصويرية للألوان الزجاجية ، من نوافذ الإبرشية الشرقية بكاتدرائية ريمز TheEast Chapel at Rheims Cathedral ، تنفيذ شارلز مارك Charles Marcq ، فرنسا ، ١٩٧٥م.



شكل(١٩٠)

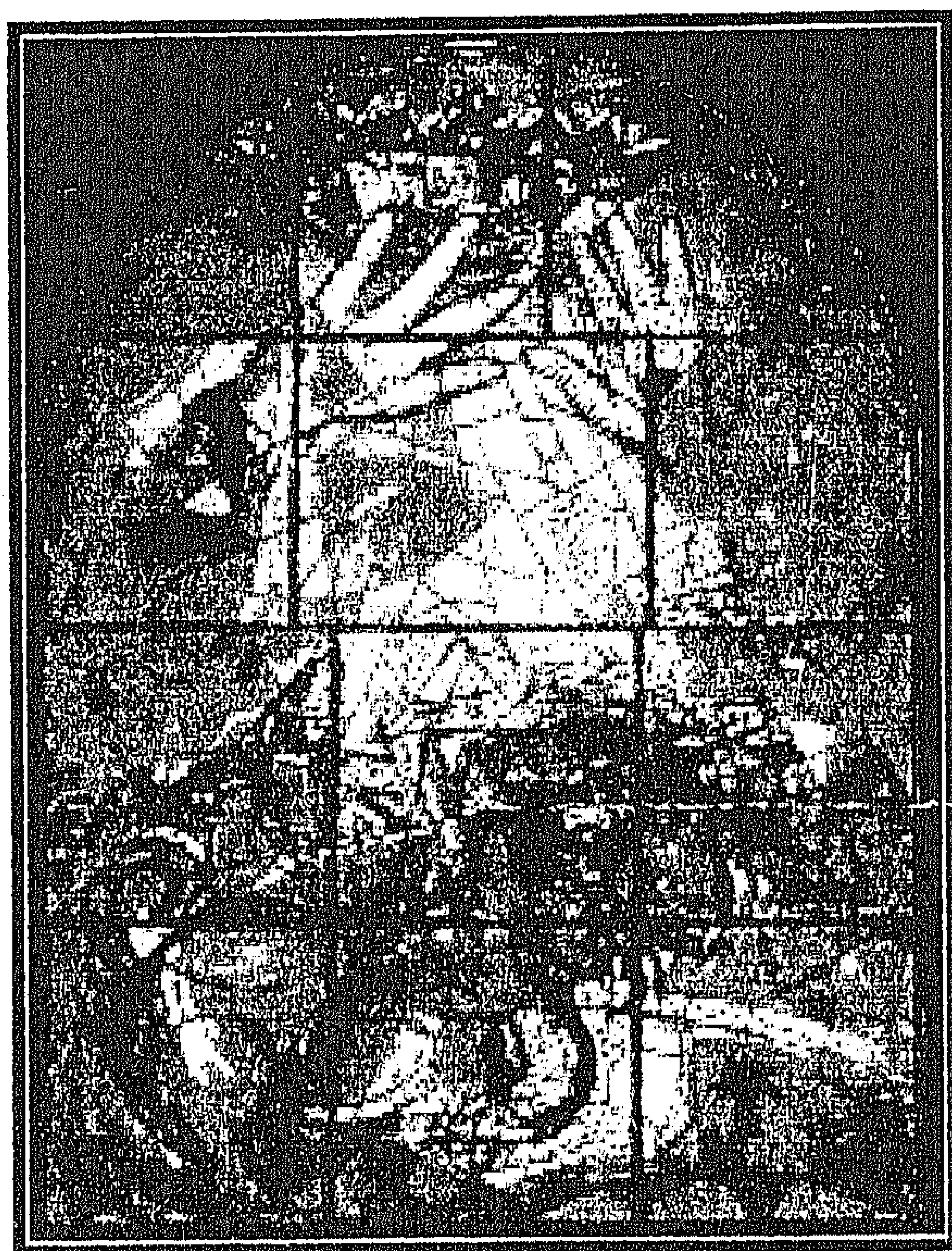
مارك شاجال **Marc Chagall** ...... النافذة الصفراء ، زجاج معشق معبد جامعة هداسه Hadasseh university ، ٢٥١سم×٣٣٨سم، تنفيذ شارلز مارك Charles Marcq ، القدس ، فلسطين ، ١٩٦٠-١٩٦٣ م .



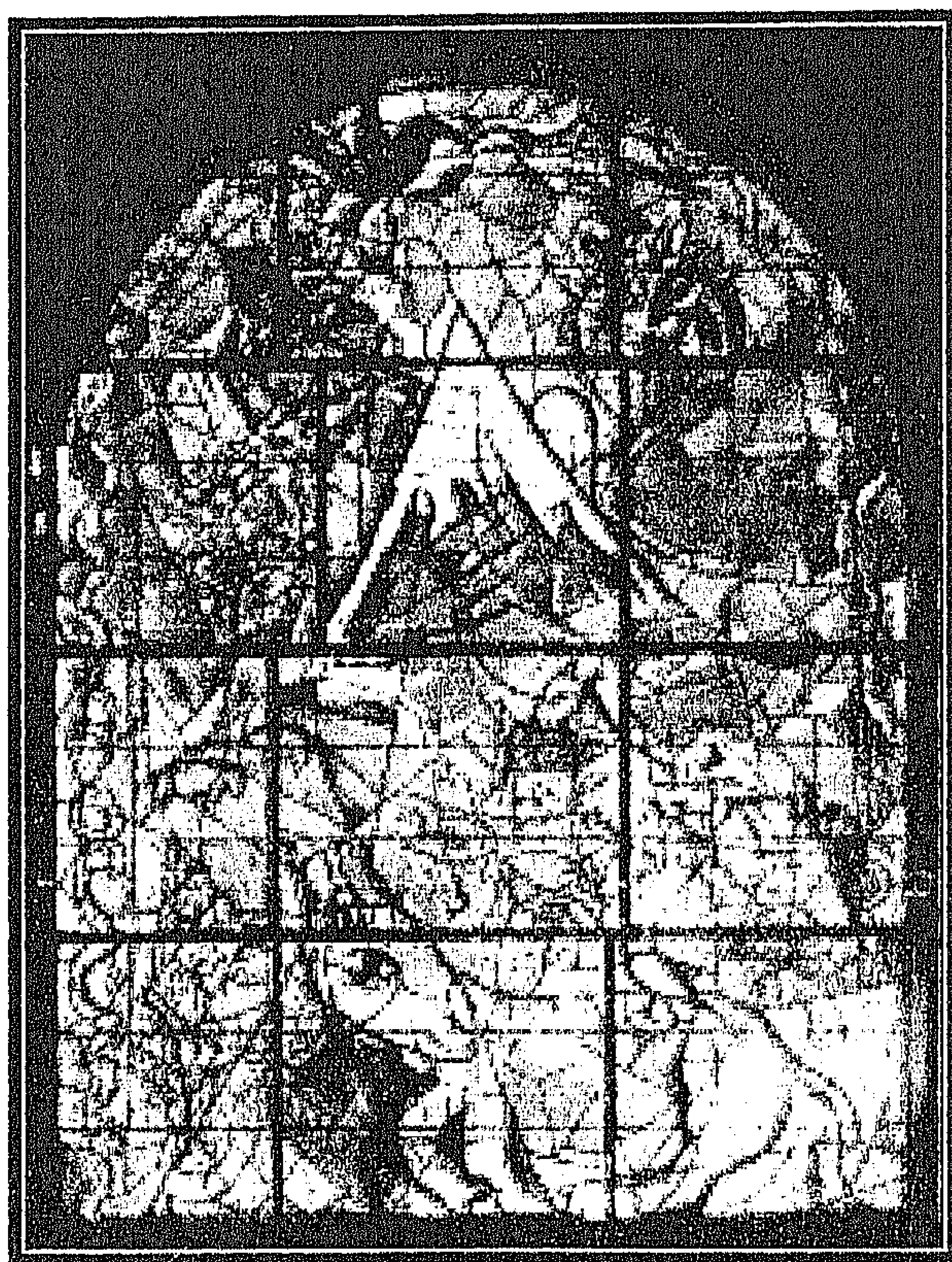
شكل(١٩١)
مارك شاجال **Marc Chagall** ...... النافذة الصفراء ، زجاج معشق معبد جامعة هداسه Hadasseh university ، ٢٥١سم×٣٣٨سم، تنفيذ شارلز مارك Charles Marcq ، القدس ، فلسطين ، ١٩٦٠-١٩٦٣ م .



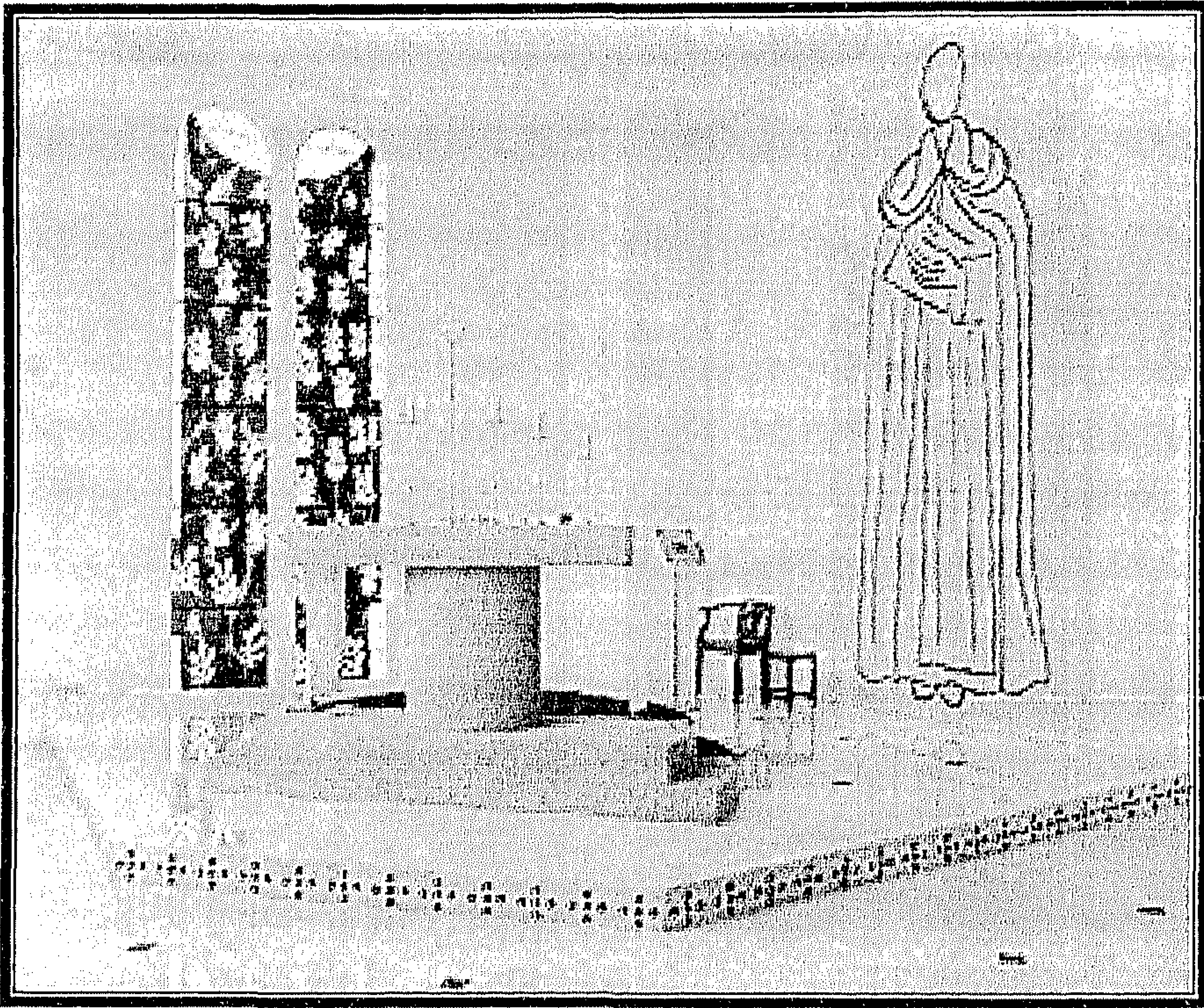
شكل(١٩٢)
مارك شاجال **Marc Chagall** ...... النافذة الزرقاء ، زجاج معشق معبد جامعة هداسه Hadasseh university ، ٢٥١سم×٣٣٨سم، تنفيذ شارلز مارك Charles Marcq ، القدس ، فلسطين ، ١٩٦٠-١٩٦٣م .



شكل(١٩٣)
مارك شاجال Marc Chagall ...... النافذة الحمراء ، زجاج معشق معبد جامعة هداسه Hadasseh university ، ٢٥١سم×٣٣٨سم، تنفيذ شارلز مارك Charles Marcq ، القدس ، فلسطين ، ١٩٦٠-١٩٦٣ م .

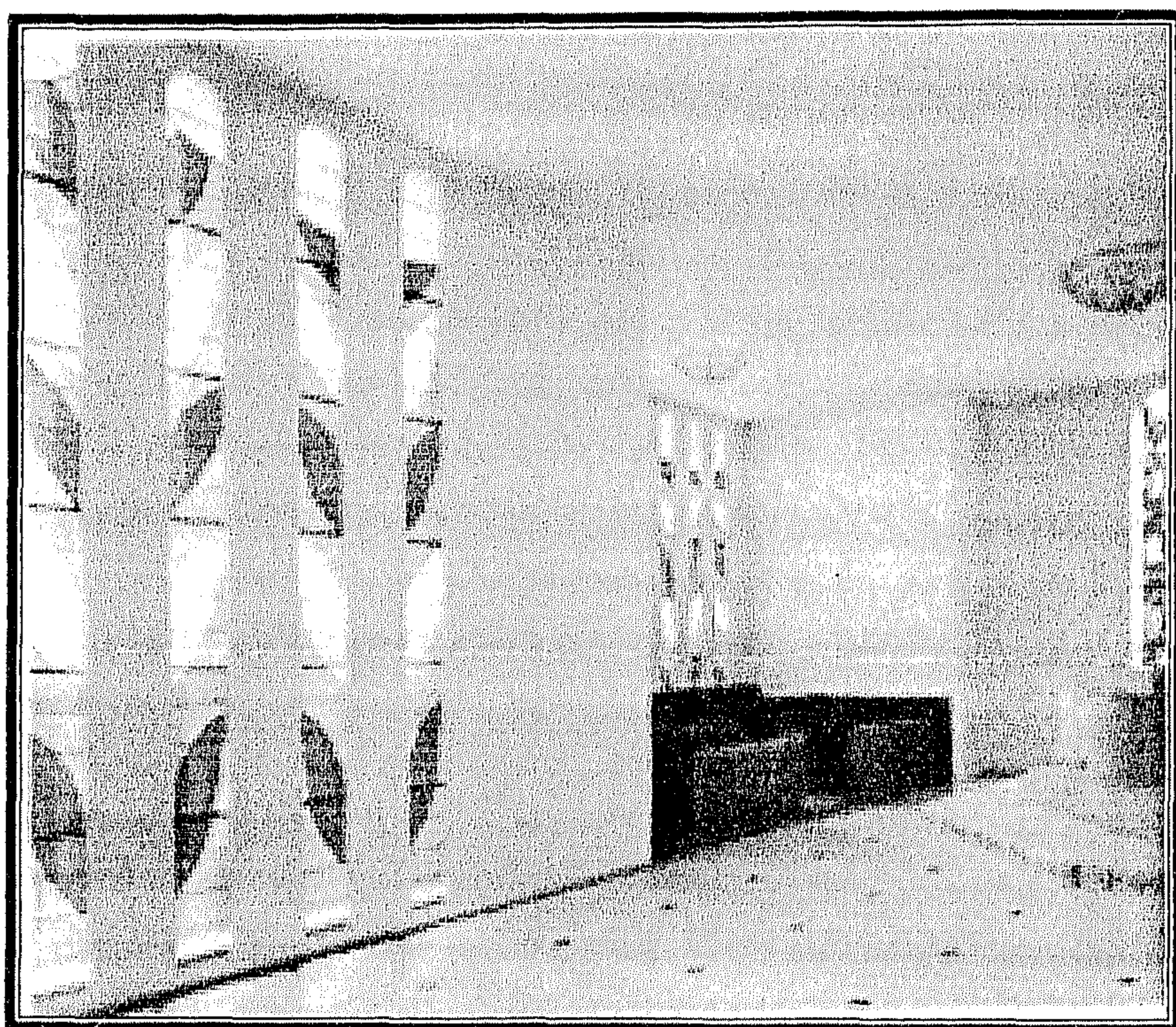


شكل(١٩٤)
مارك شاجال **Marc Chagall** ...... النافذة الخضراء ، زجاج معشق معبد جامعة هداسه Hadasseh university ، ٢٥١سم×٣٣٨سم، تنفيذ شارلز مارك Charles Marcq ، القدس ، فلسطين ، ١٩٦٠-١٩٦٣ م .



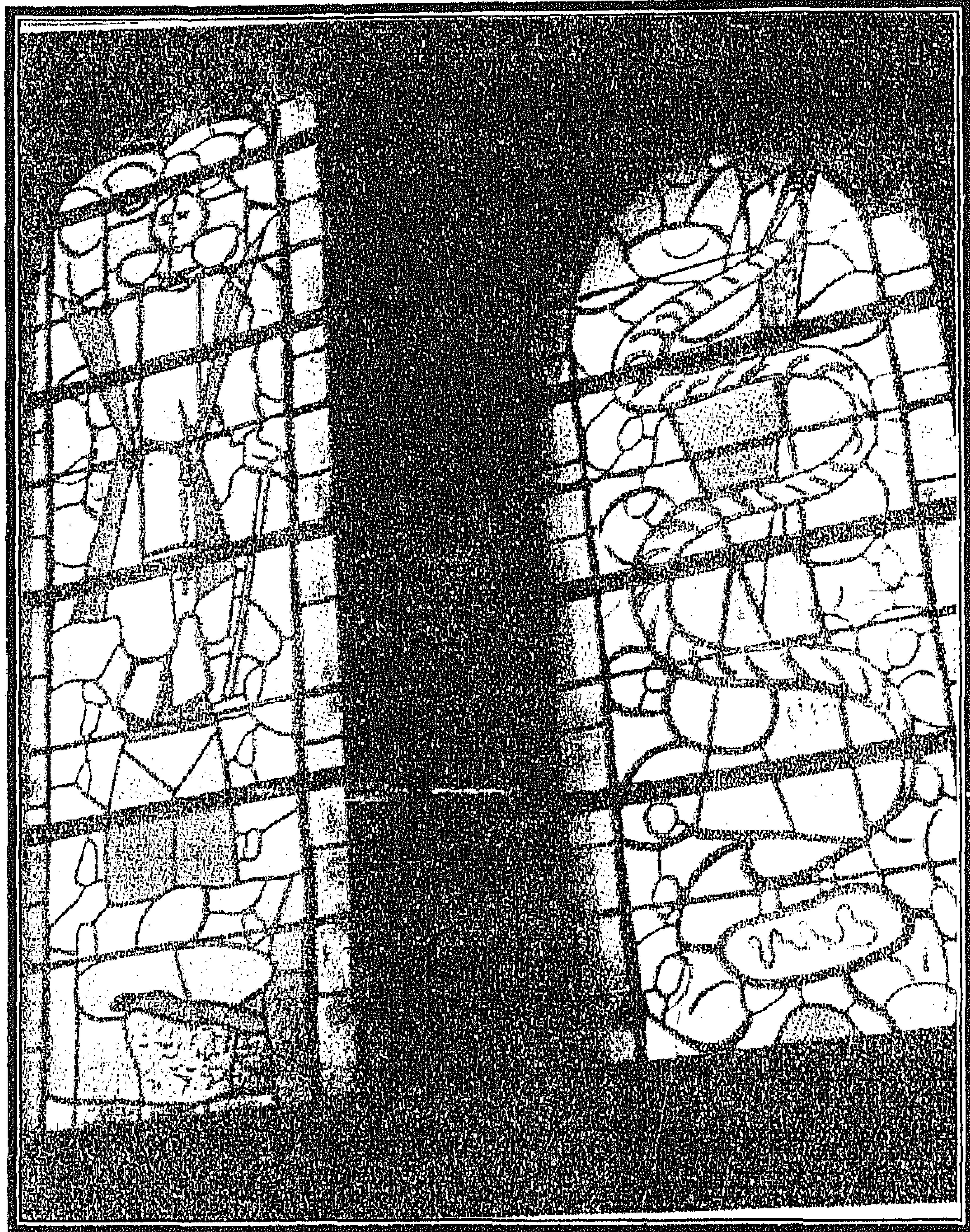
شكل (١٩٥)

هنرى ماتيس **Henri Matisse** ...... نافذة الزجاج المعشق خلف المذبح ، كنيسة الشقيقات الدومنيكان فى فينس Domincan Sistersat Vence ،تنفيذ بول بونى Paul Boany، فرنسا

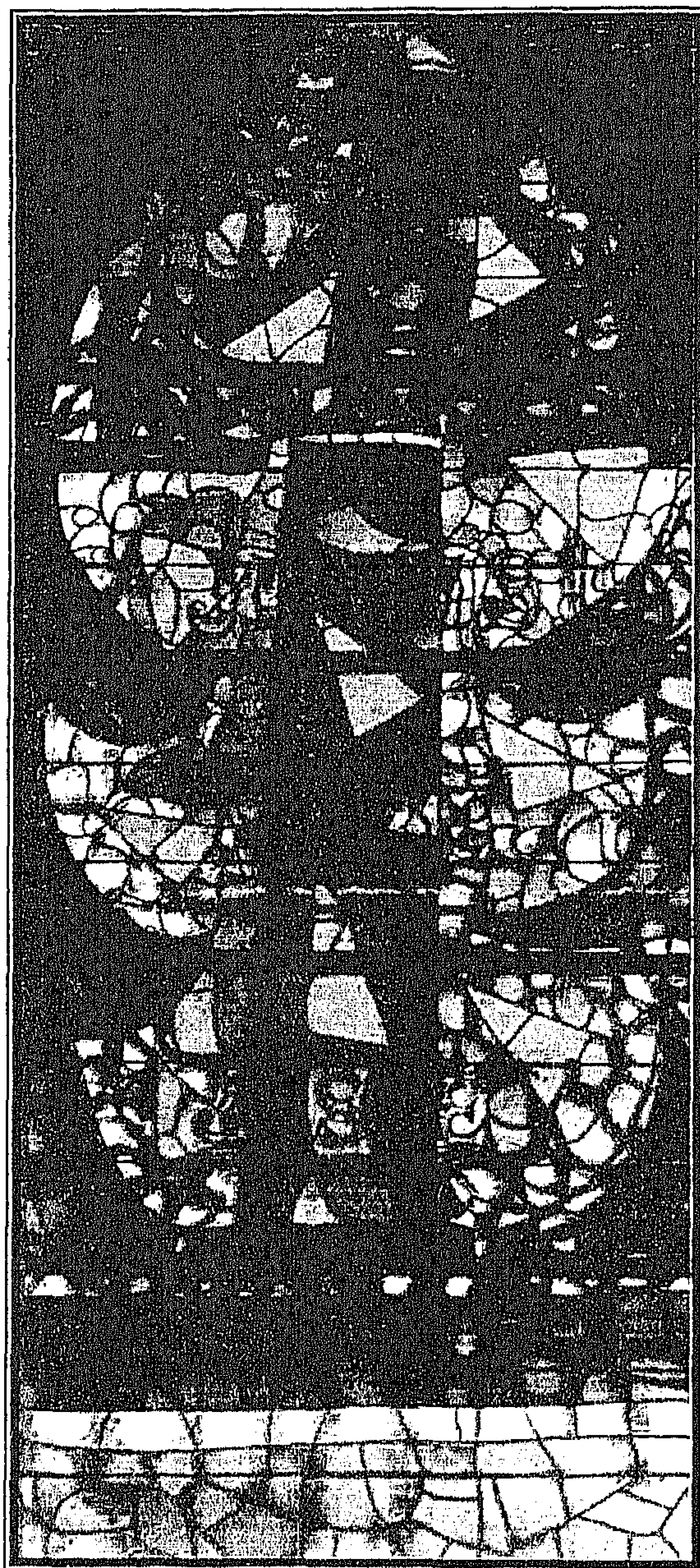


شكل (١٩٦)

هنرى ماتيس **Henri Matisse** ...... نوافذ الزجاج المعشق المعالج بالأحماض ، كنيسة الشقيقات الدومنيكان فى فينس Domincan Sistersat Vence ، بول بونى Paul Boany ، فرنسا .

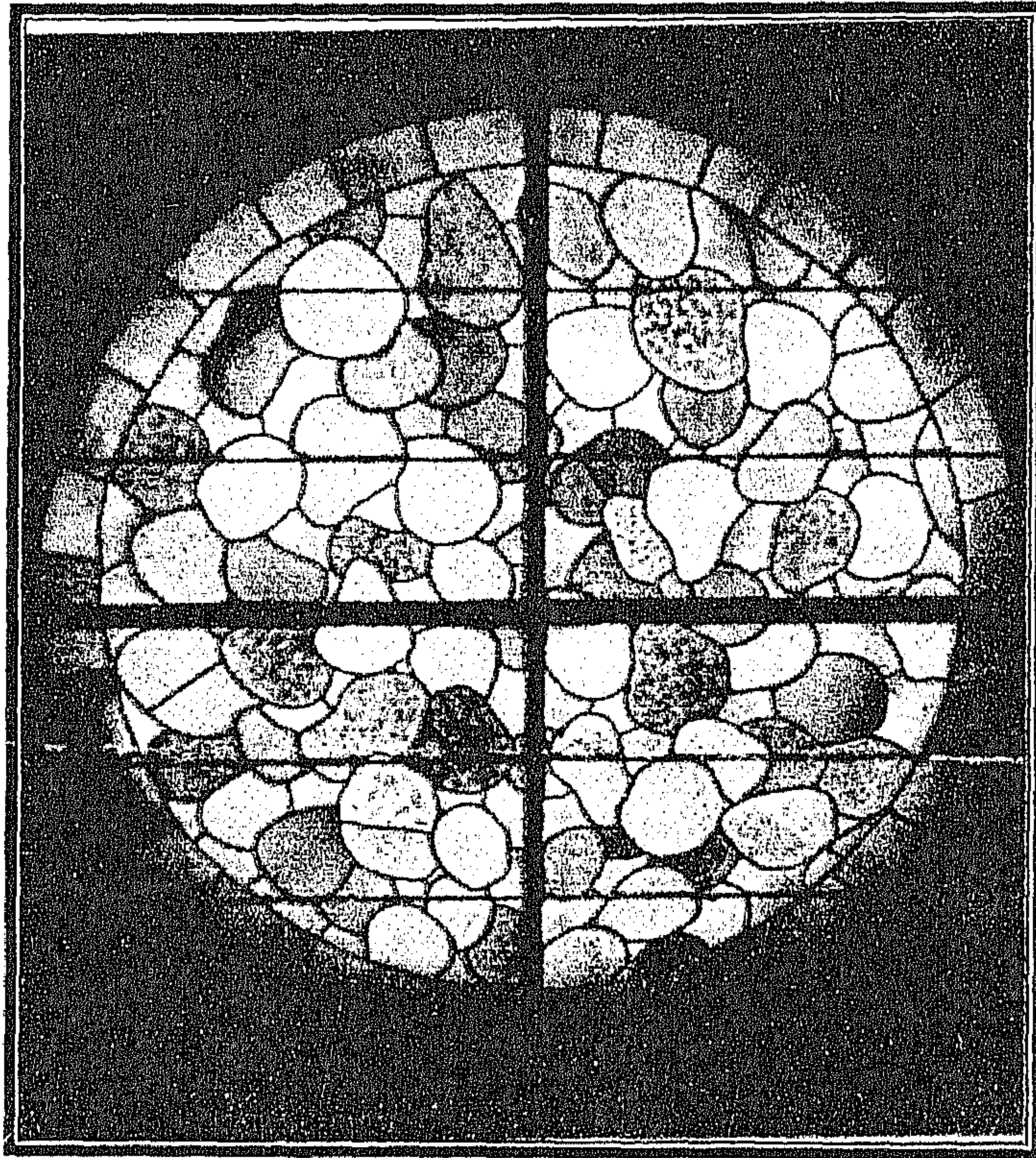


شكل(١٩٧)
جورج براك **Georges Braque** ........ ، زجداج معشق ، ، قرية فارنج Varenge ville ، نورماندي ، فرنسا ، ١٩٥٠ .



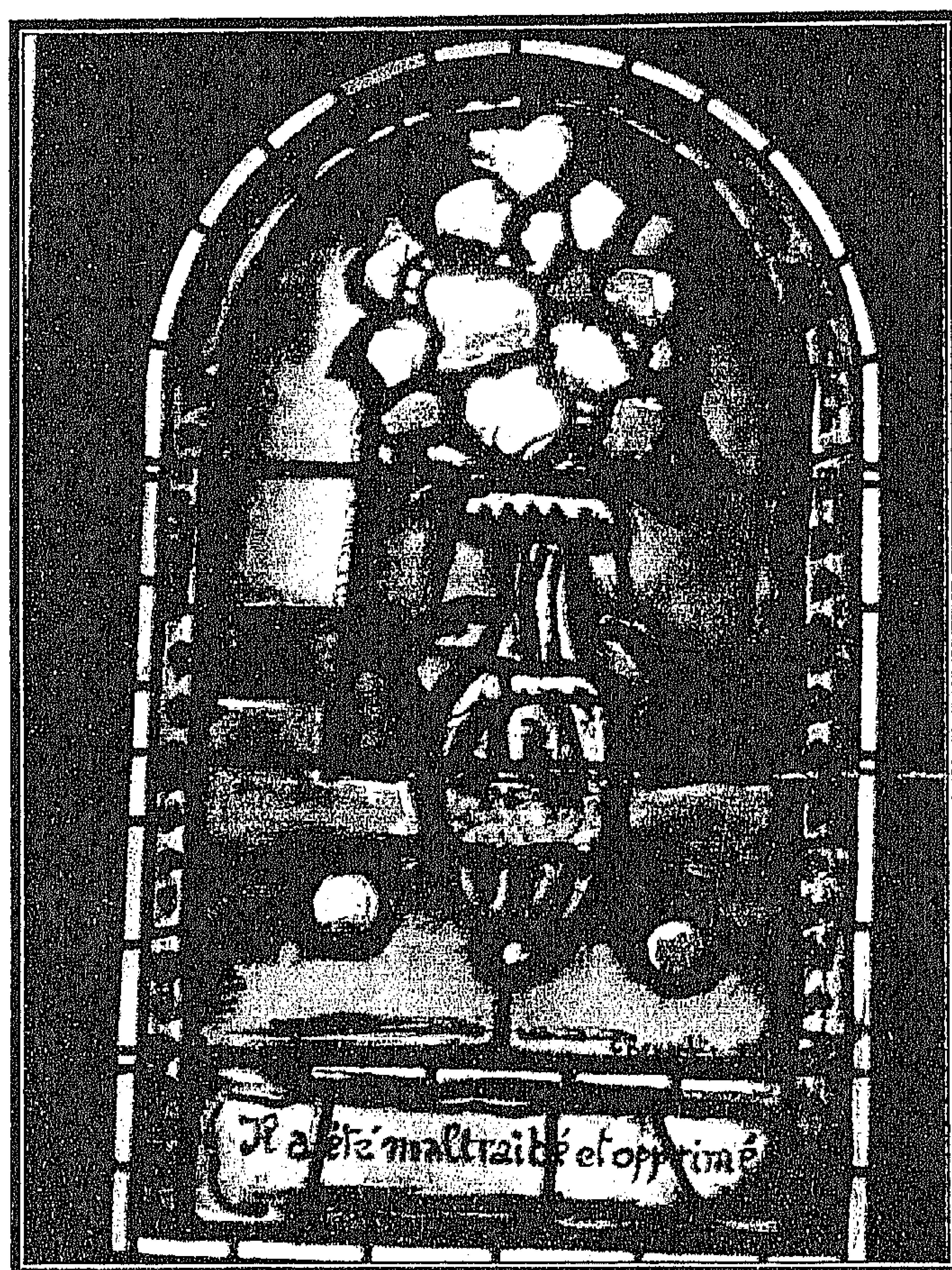
شكل(١٩٨)

جورج براك **Georges Braque** ........ "شجرة المسيح Jesse Tree"، زجاج معشق ، إبرشية القديس دومينيكParish church of St Dominique ، قرية فارنج Varenge ville ، نورماندي ، فرنسا ، ١٩٥٥ م .



شكل(١٩٩)

جورج براك **Georges Braque** ........ النافذة الوردية ، زجداج معشق في نهاية كنيسة Varengeville-Sur-Mer ، نورماندي ، فرنسا ، ١٩٥٠م .



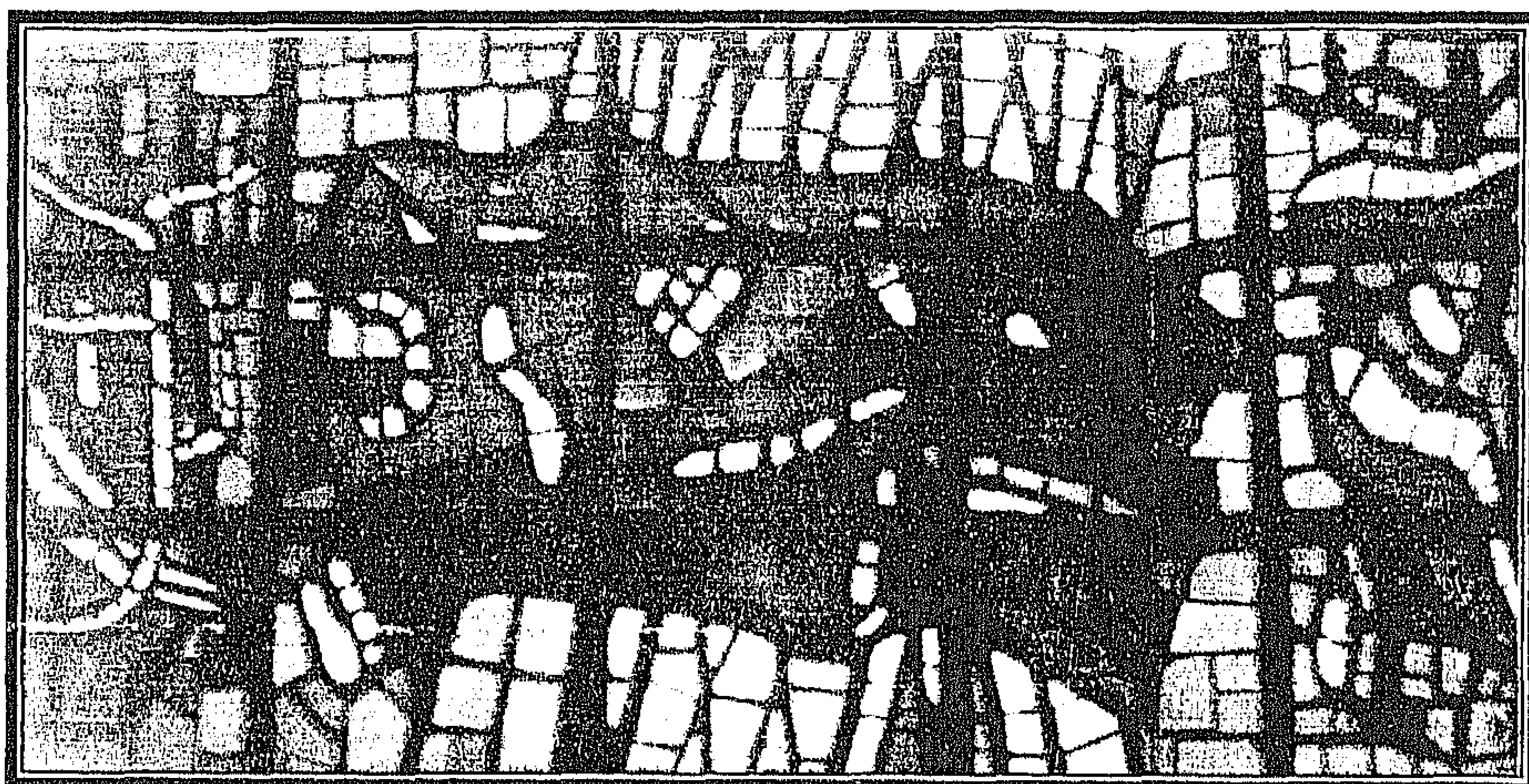

شكل(٢٠٠)

جورج راوول **Georges Rouoll** ......واحدة من نوافذ الزجاج المعشق الستة الصغيرة ، كنيسة آسي Assy,haute-Savoie ، فرنسا ، ١٩٥٠ م.



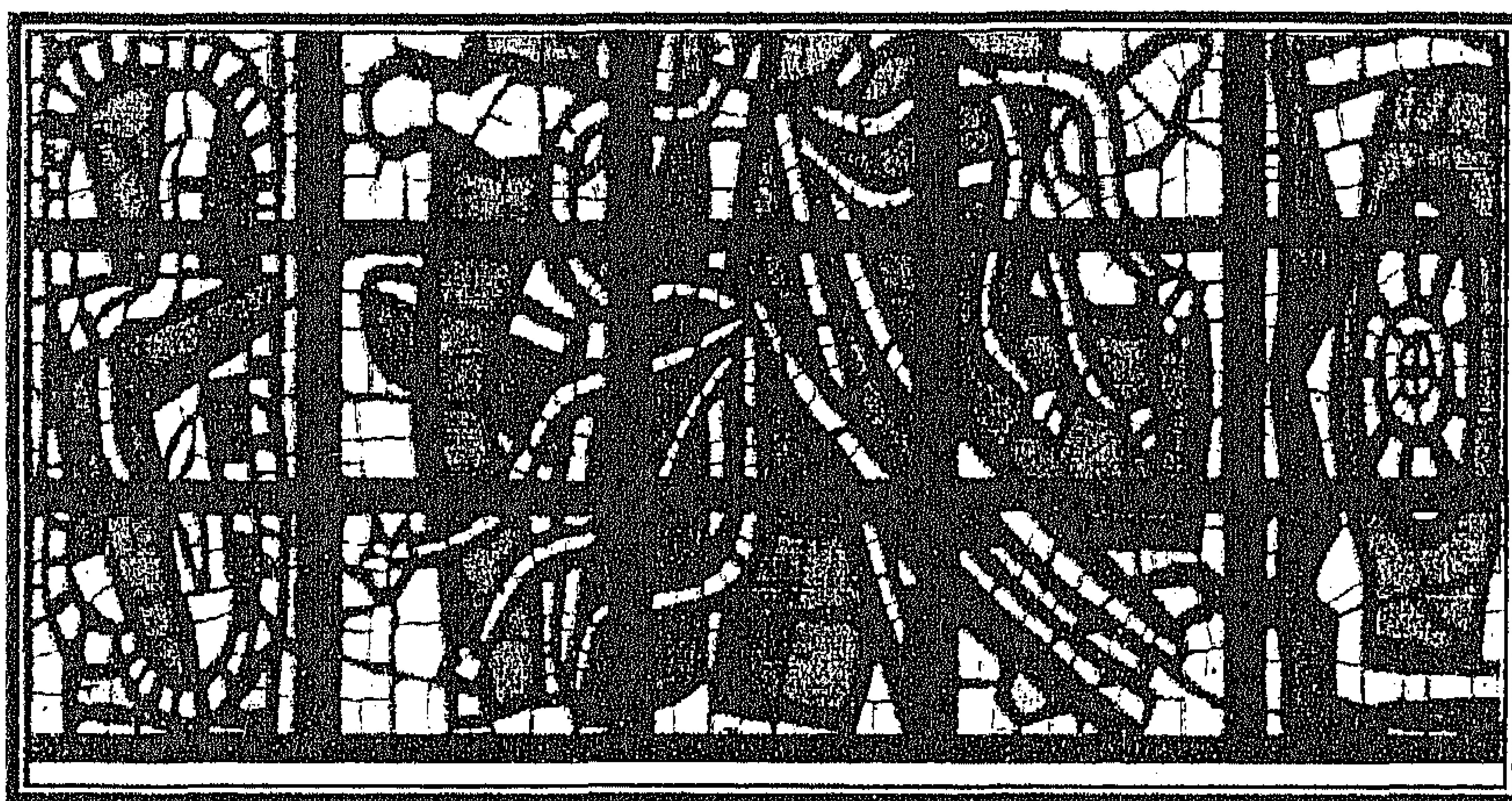
شكل(٢٠١)

**جورج راؤول Georges Rouoll** ......"آلام المسيح Crist of the passion" ، زجاج معشق ، كنيسة نوتردام دي توت Church of Notre-Dame-de Tout، جراس Grace، آسيASssy ، تنفيذ بول بونى Paul Boany ،فرنسا ، ١٩٤٨م .

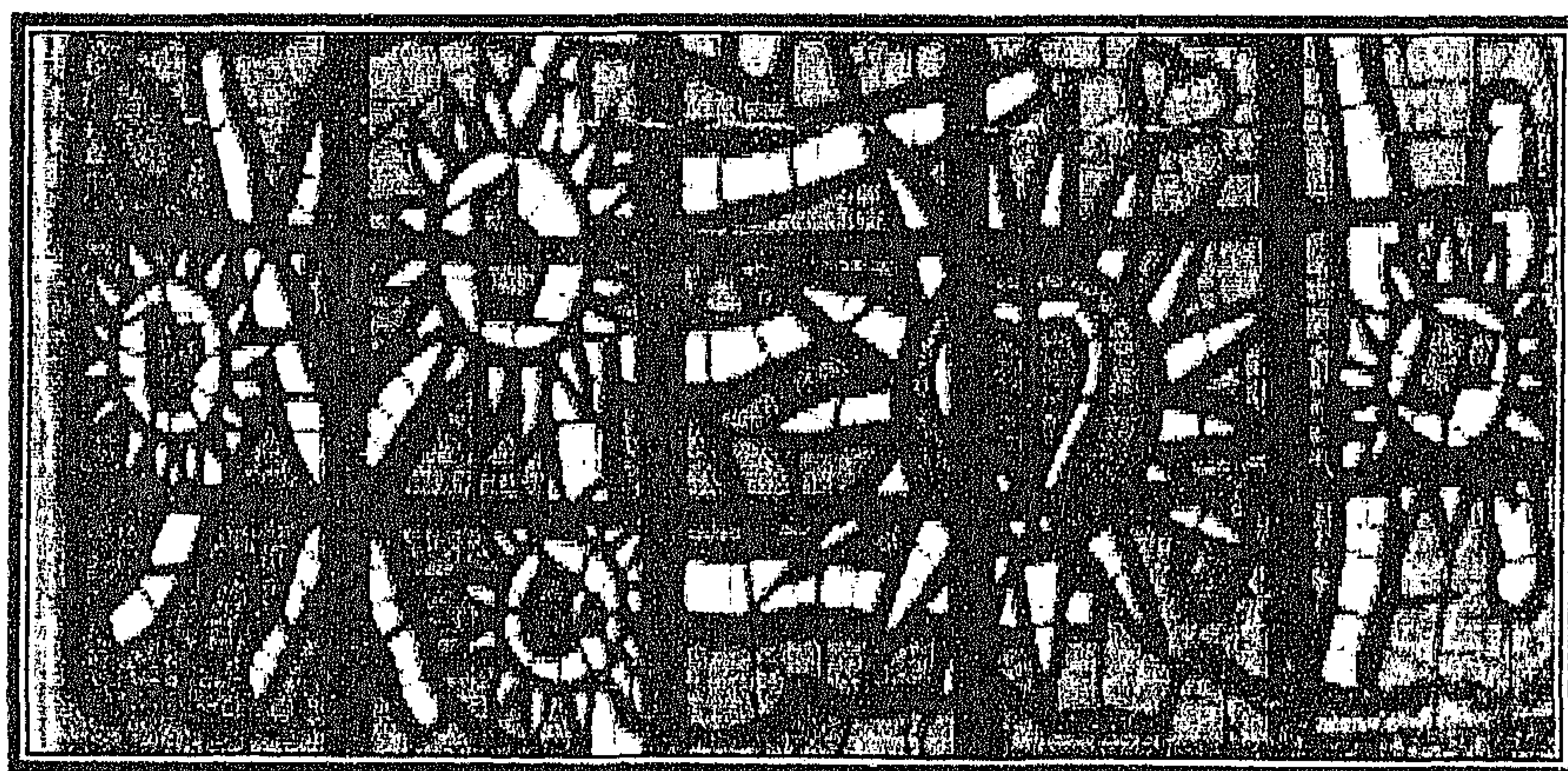


شكل (٢٠٢)

فرناند ليجيه **Fernand Leger** ..........القديس La Sainte Tunique ،نافذة زجاج معشق بالخرسانةDalle de Verre ، مقتنيات متحف الفن الحديث ، الفاتيكان ،١٩٥١ .



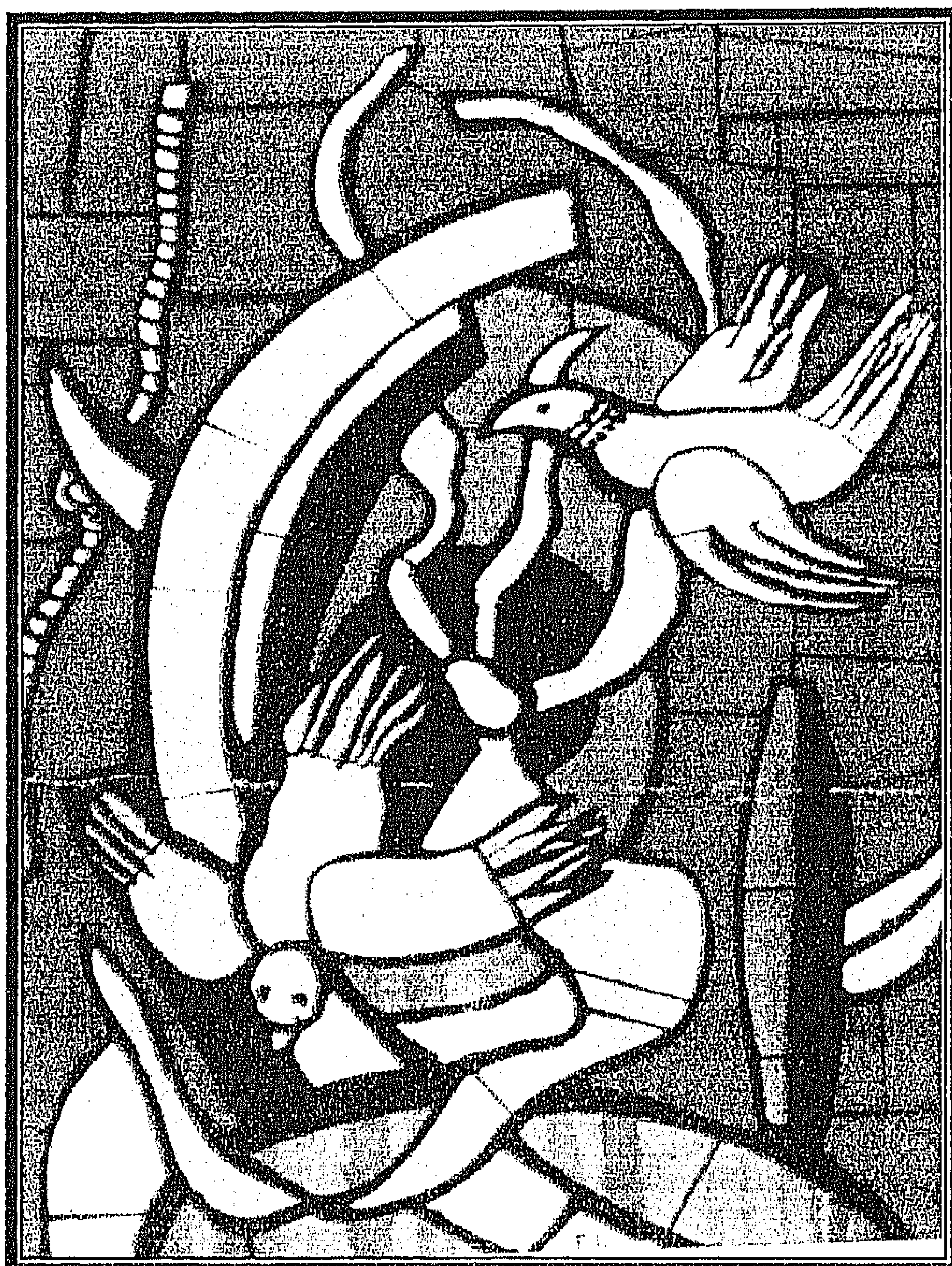
(أ)



(ب)

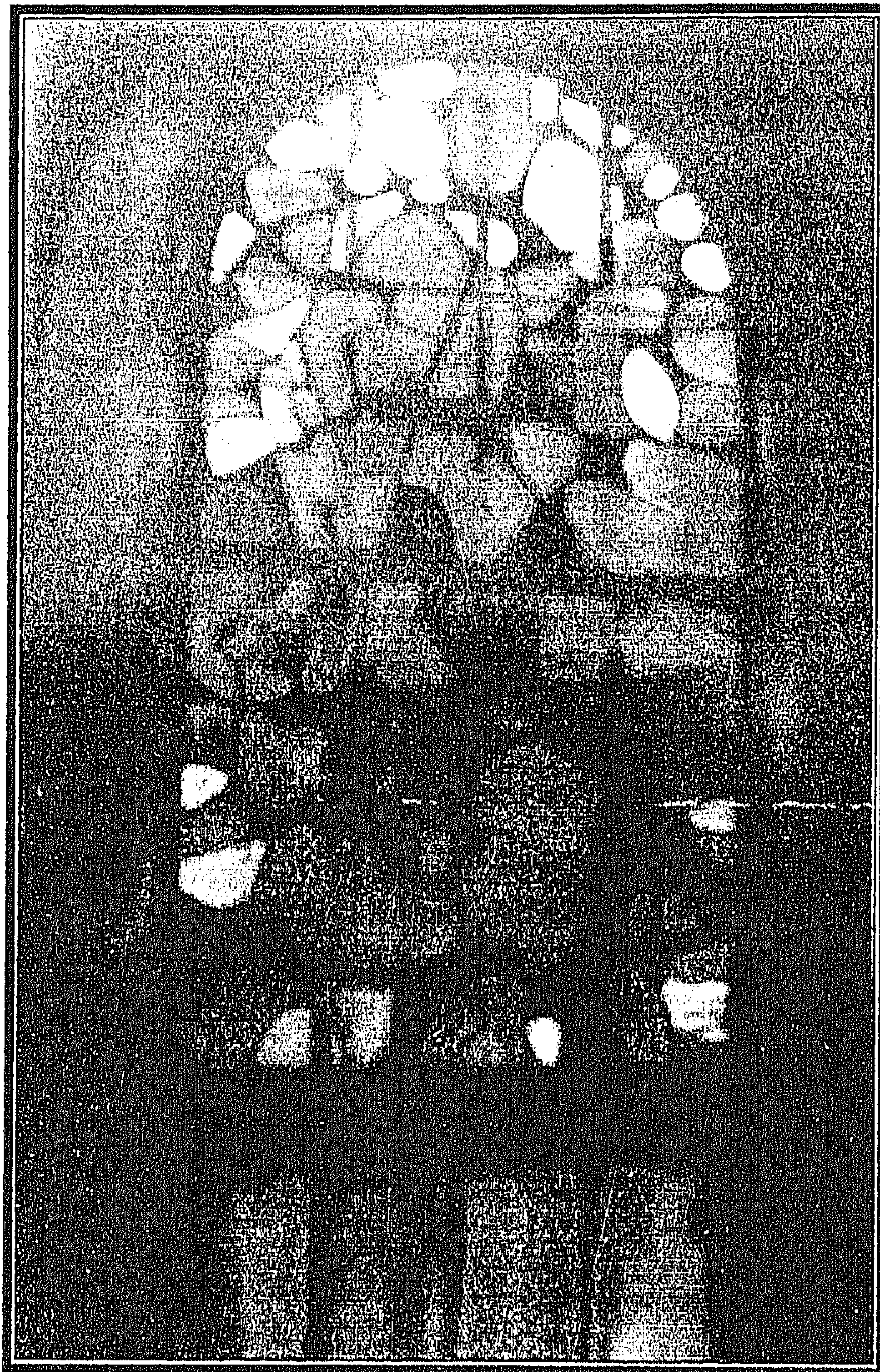
شكل (٢٠٣)

فرناند ليجيه **Fernand Leger** .......... نوافذ زجاج معشق بالأيبوكسي ، تنفيذ لويس برليت Louis Barillet، كنيسة القلب المقدس Church of the Sacred Heart، اودينكورت Audincourt ، فرنسا ، ١٩٥٠-١٩٥٢م.



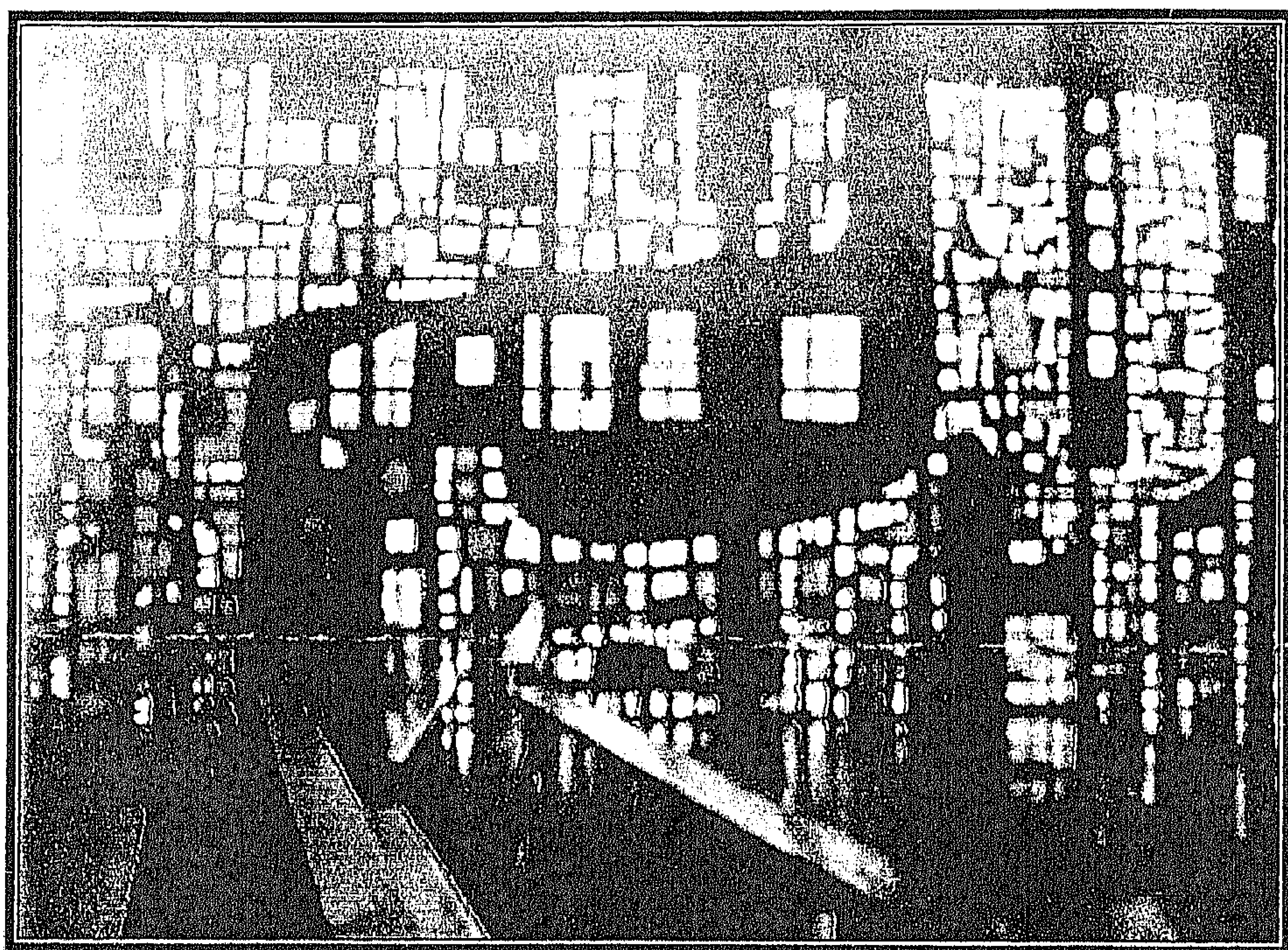
شكل(٢٠٤)

فرناند ليجيه **Fernand Leger** ..........لوح زجاجي من مقتنيات متحف ليجيه العظيم Musee Fernand Leger ، إقليم بيوت Biot ، فرنسا.



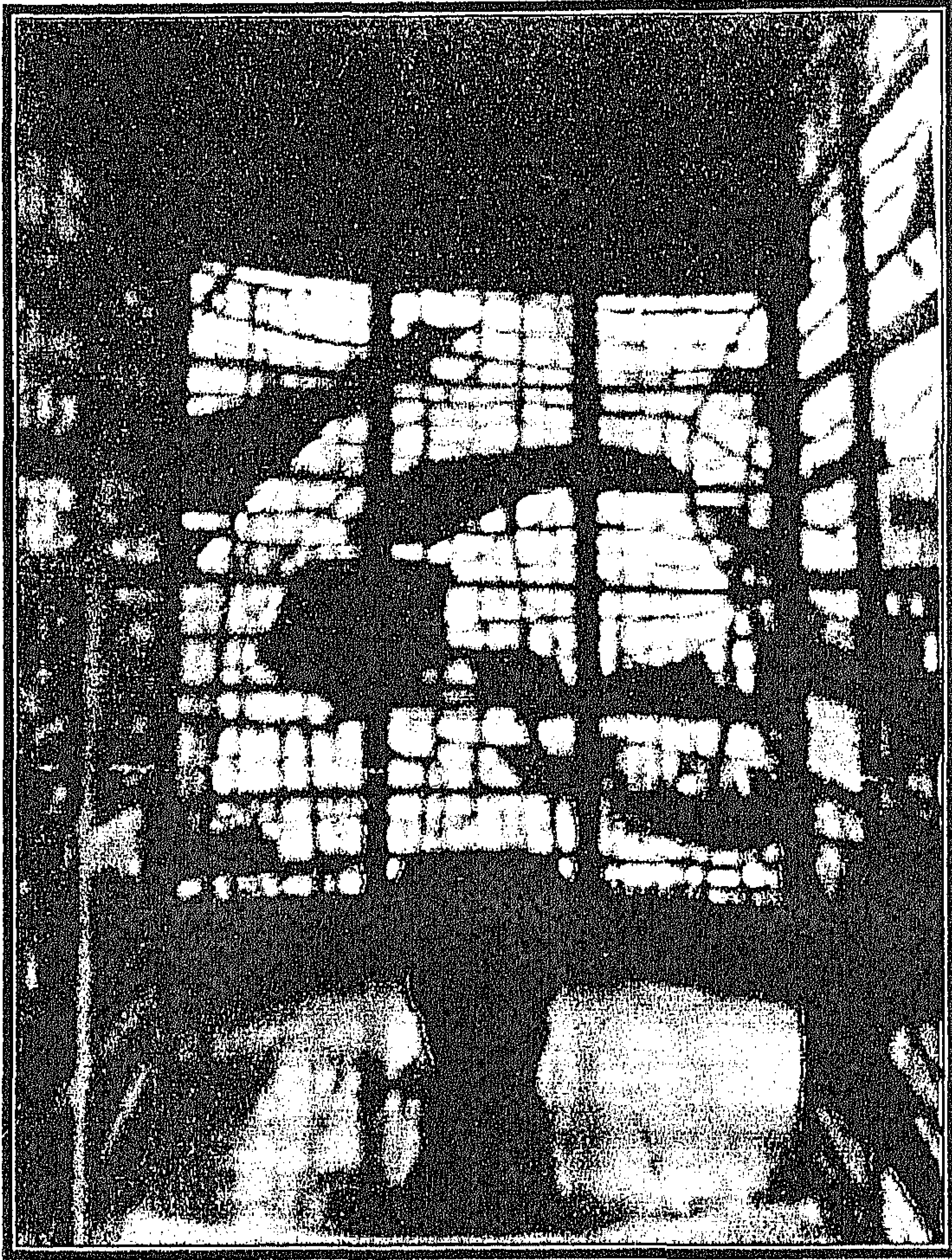
شكل(٢٠٥)

آلفريد مانسير **Alfrd Mamessie** ...... نافذة من الزجاج المعشق بالخرسانة -Dalle-de verre ، كاتدرائية آسي Cathedrale d'Essen، فرنسا .

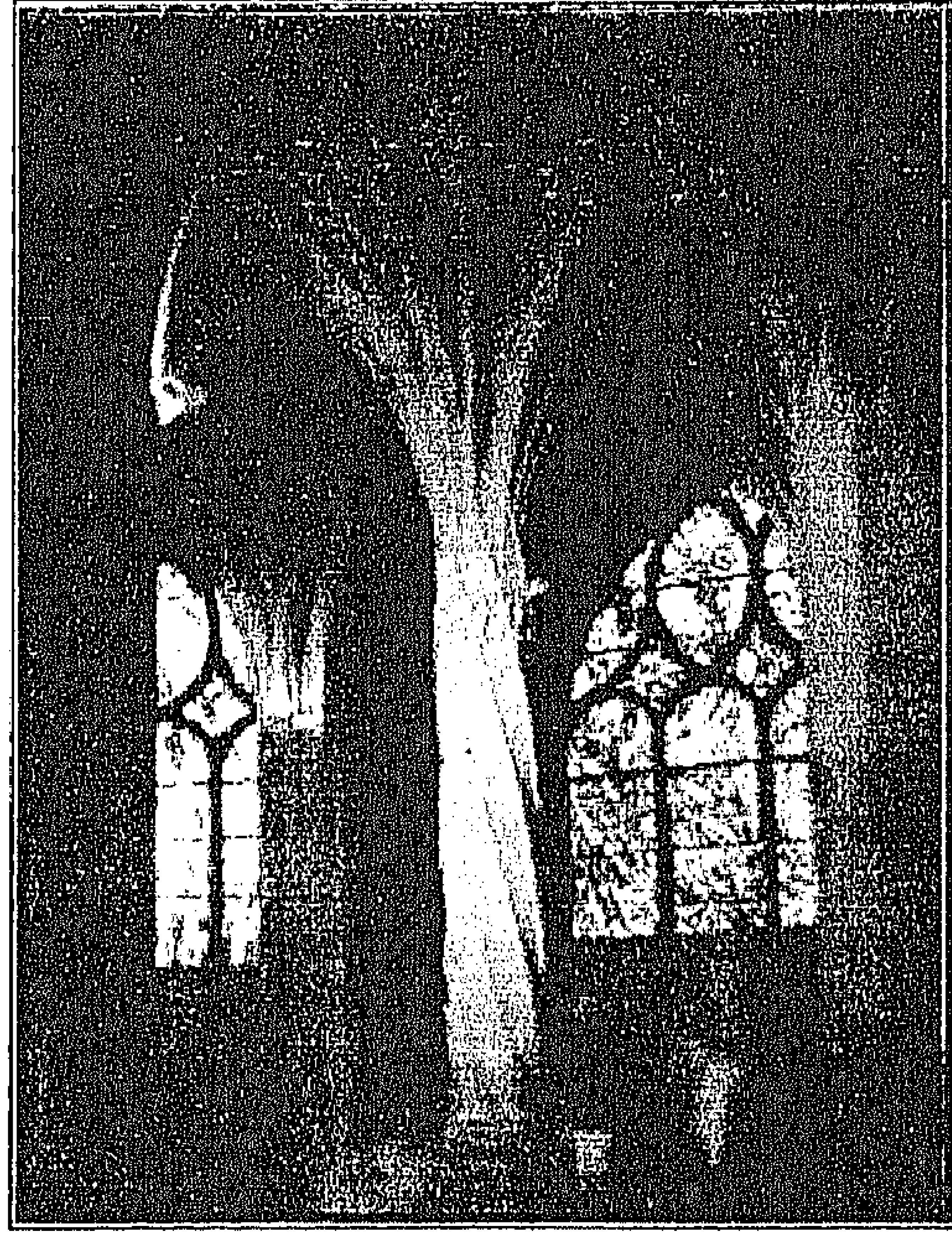


شكل(٢٠٦)

آلفريد مانسير Alfrd Mamessie ...... نافذة من الزجاج المعشق بالخرسانة Dalle-de-verre ، كنيسة هيم la chapelle de Hem (Nord) ، فرنسا ، ١٩٥٨.



شكل(٢٠٧)
جين بيزين **Jeam Bazaine** ...... ...... نافذة من الزجاج المعشق بالخرسانة -Dalle-de-verre، معمودية القديسين ، كنيسة أودينكورت le baptistere de l'eglise d'audincourt ، فرنسا ، ١٩٥٤.



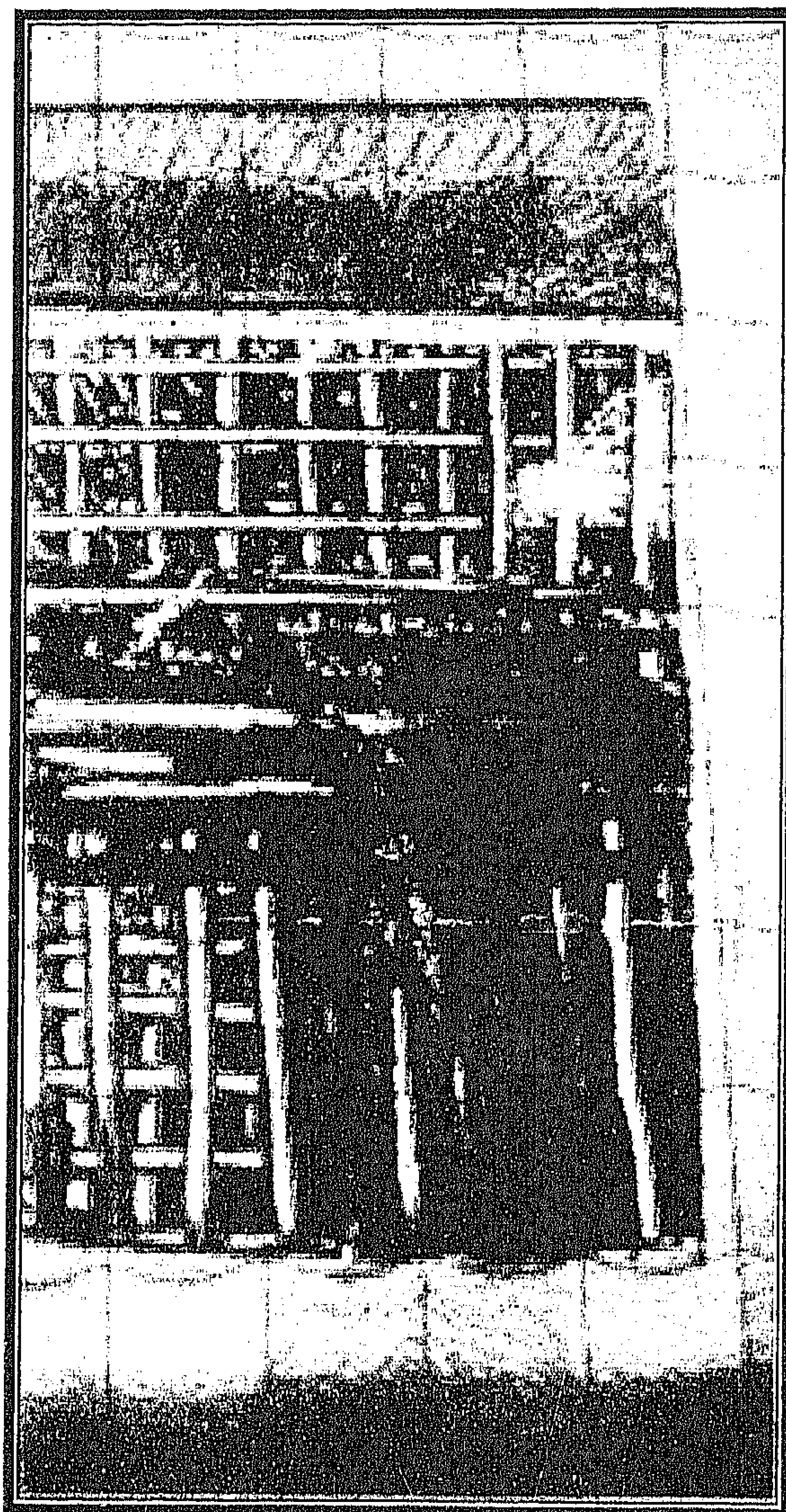
(أ)



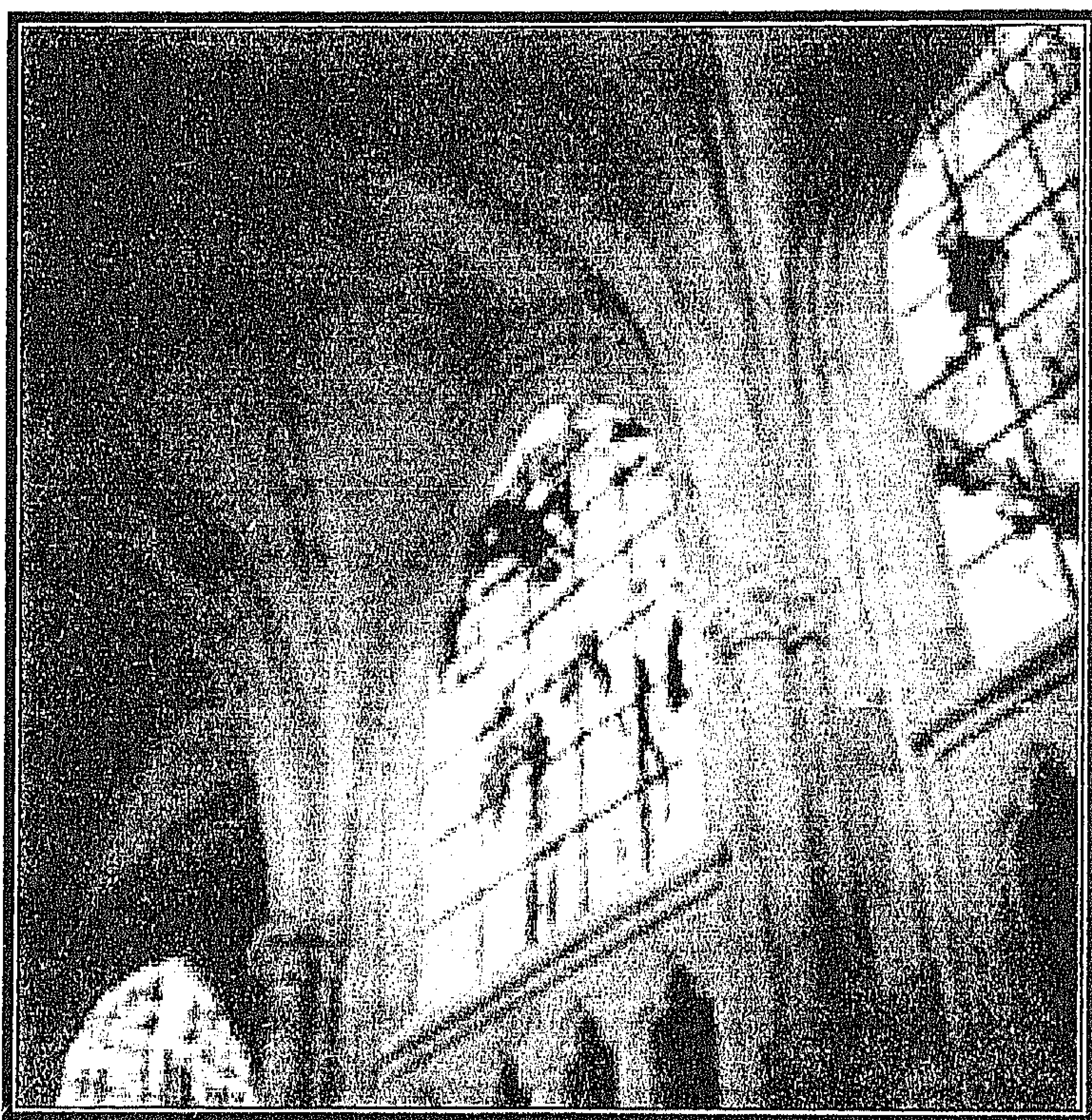
(ب)

شكل (٢٠٨)

جين بيزين **Jeam Bazaine** ...... زجاج معشق ، كنيسة القديس سيفرين The church of Saint-Severin ، فرنسا .



شكل (٢٠٩)
جان دومينيك فلارى **Jean Dominique Fleury** ..... لوح زجاجي
مصور بالأحماض والمينا ، فرنسا ، ١٩٩٤ .

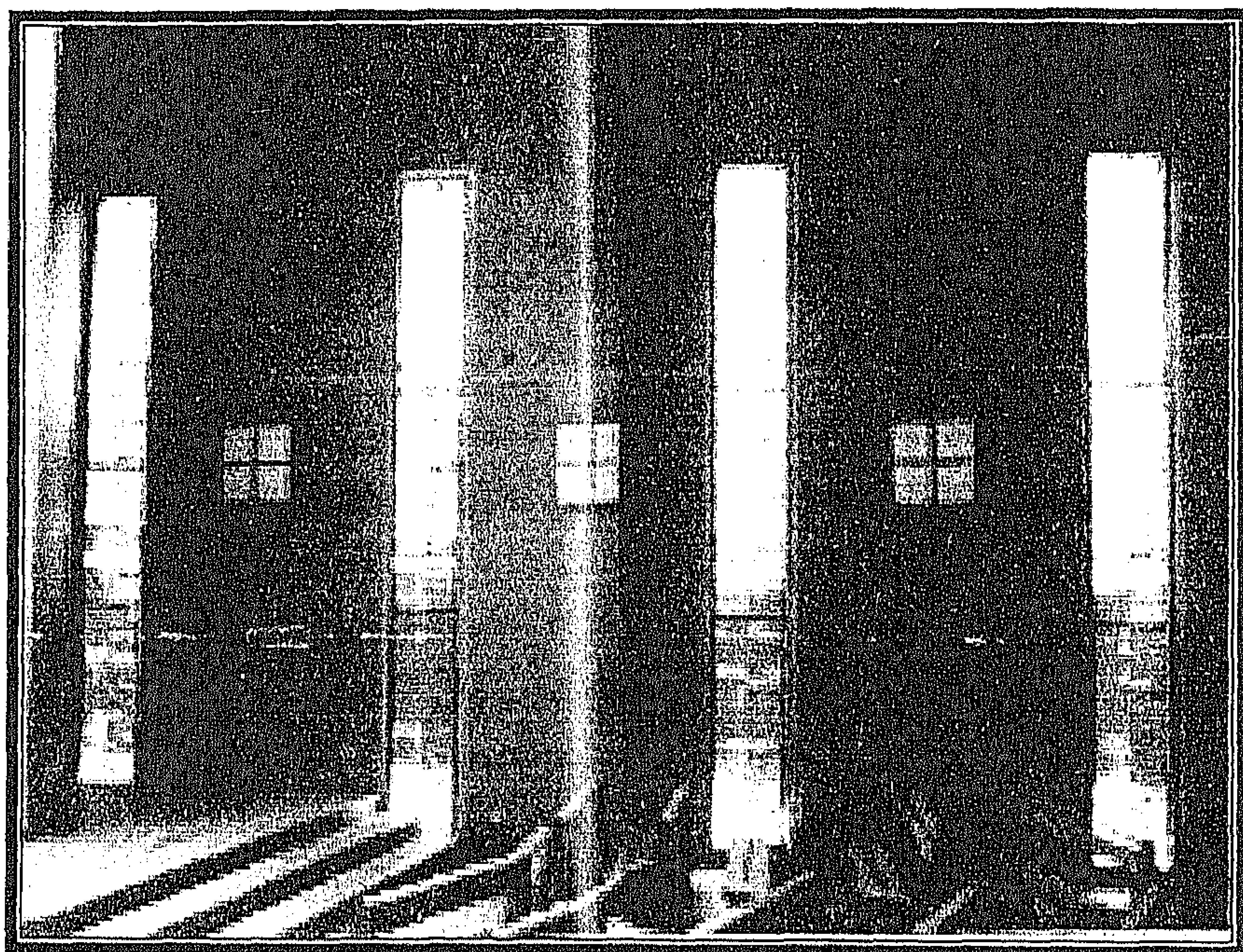


شكل (٢١٠)
**جيلز روزفول Gilles Rousvoal** ...... نوافذ للحكاية الدينية فوق الصحن الرئيسى لكنيسة القديس جوزيف ببونتيفي، زجاج معشق ، بفرنسا ،عام ١٩٩٣.



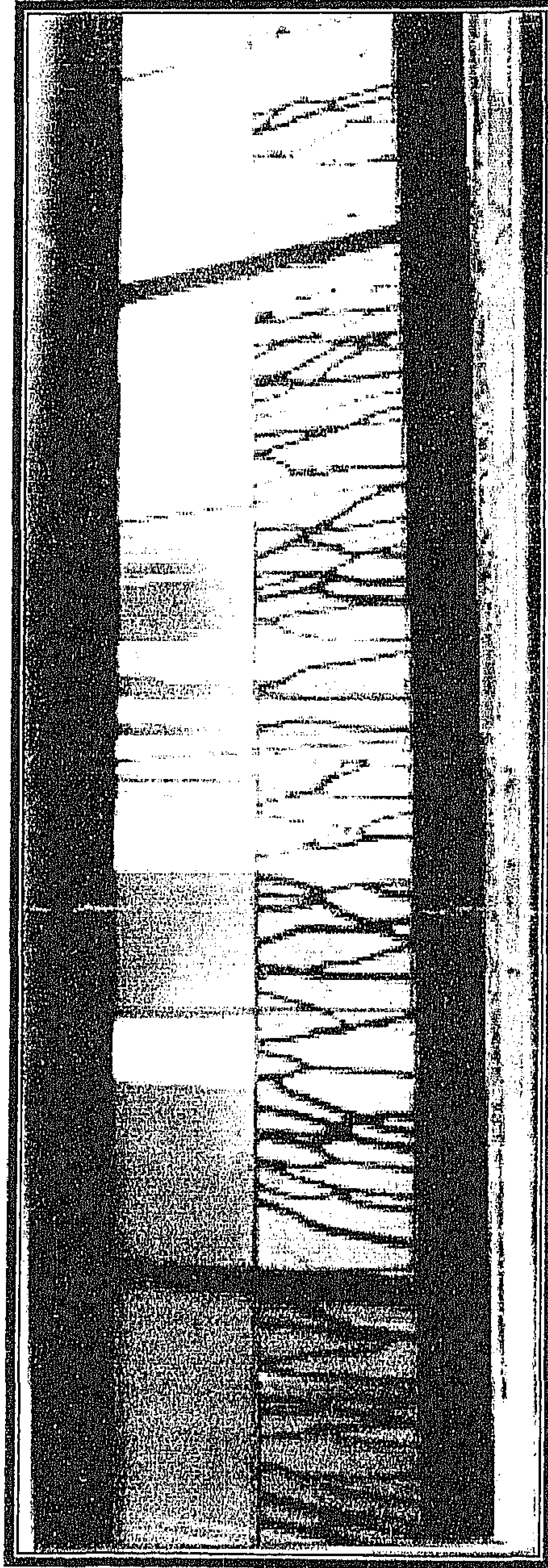
شكل (٢١١)

لويس رينية بيتي **Louis Rene Petit** ........ نافذة زجاج معشق معالج بالمينا والأحماض، من ثلاثين مثال لنوافذ وضعت بتقليد لأعمال القرن العاشر والحادي عشر ، كنيسة Monastere de la cheneraie ، فرنسا ، ١٩٩٢.



شكل (٢١٢)(أ)

**لويس رينية بيتي Louis Rene Petit ........** كنيسة القديس بول المعاصرة contemporary church of St Poul des nations، نويسي Noisy ، فرنسا ، ١٩٩٦ .

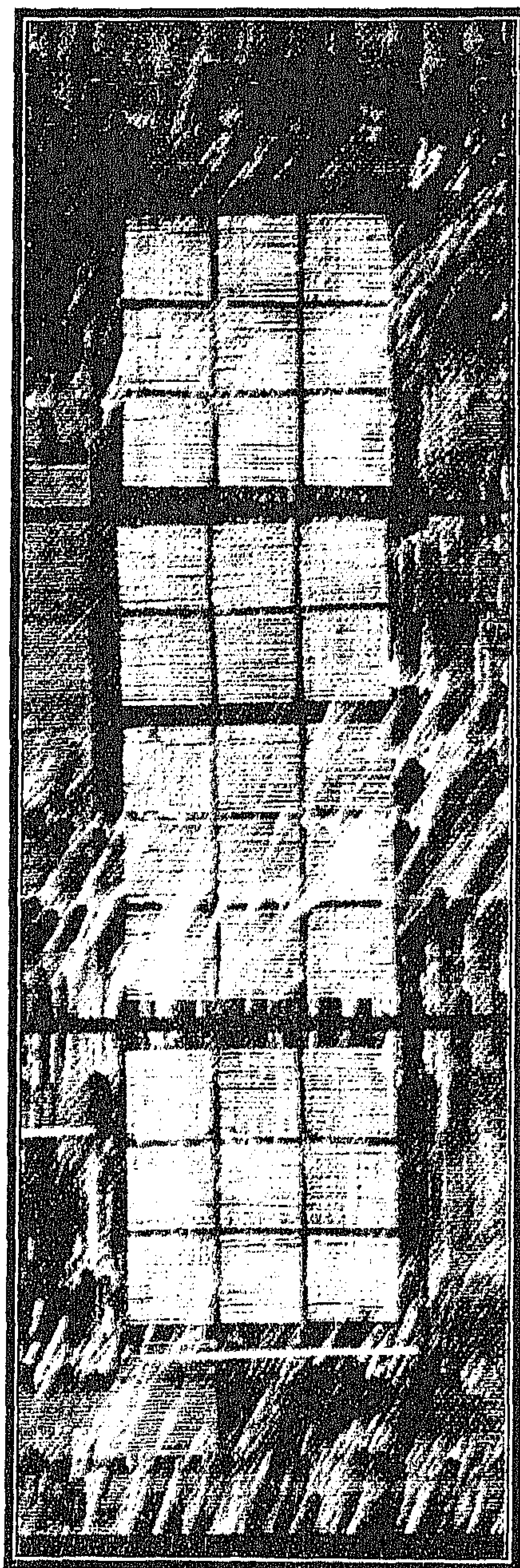


شكل (٢١٢) (ب)

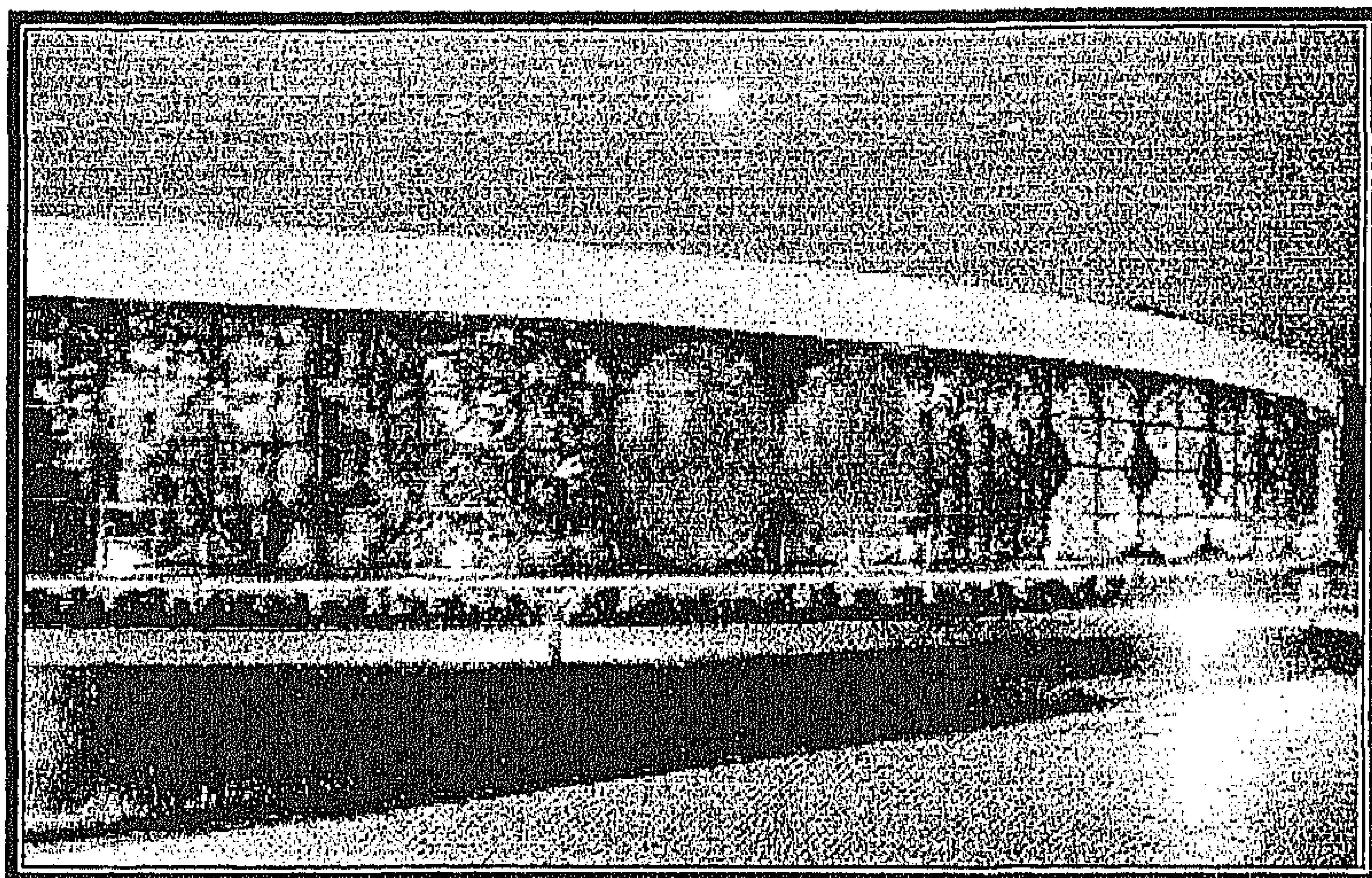
تفصيلية .... نافذة من الثمان نوافذ ، كل نافذة بمساحة ٥٦٠سم×٦٠سم ،كنيسة القديس بول المعاصرة contemporary church of St Poul des nations، نويسي Noisy ، فرنسا ، ١٩٩٦ .



شكل (٢١٣)
ديدية كوينتين **Didier Quentin** .... لوح زجاجي ملون بالأحماض ، فرنسا ، ١٩٩٣.

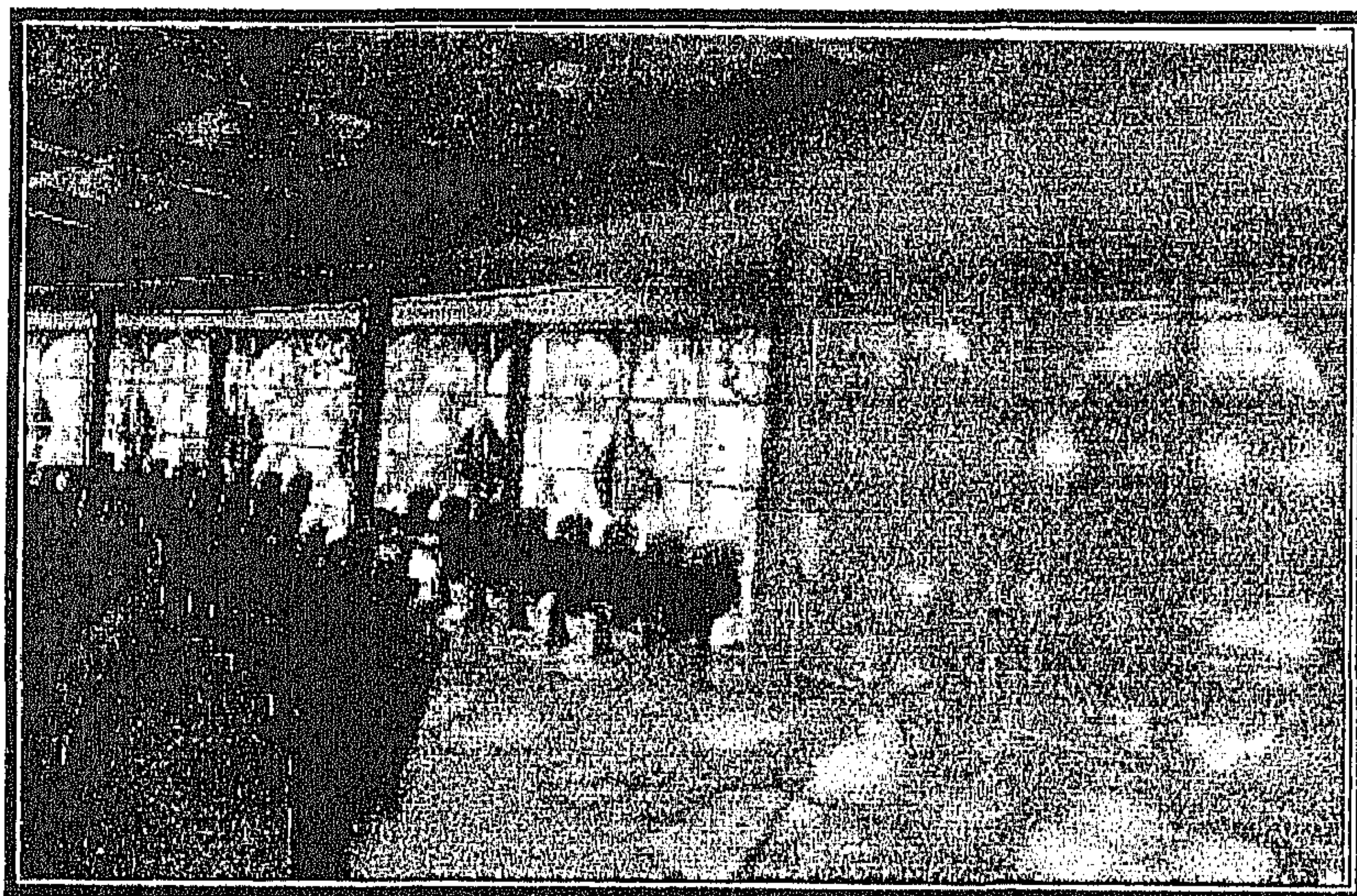


شكل (٢١٤)
ديدية كوينتين **Didier Quentin** ... لوح زجاجي ملون بالأحماض ، فرنسا ، ١٩٩٢ .



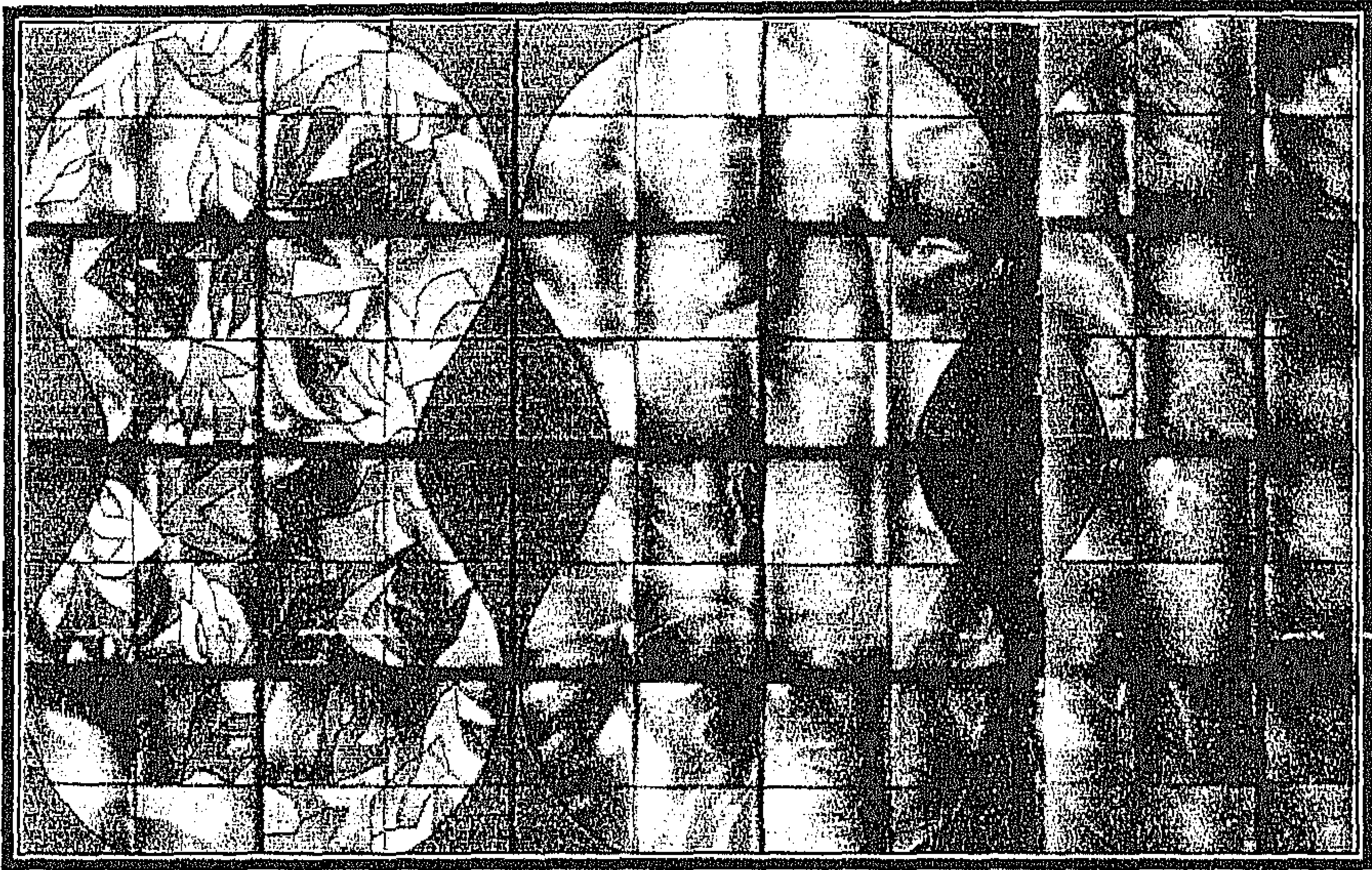
شكل (٢١٥)(ا)

بريان كلارك **Brien Clarke** ........مشهد خارجي لحائط الزجاج المعشق المنحنى لصالة الألعاب الرئيسية لقرية فالنتينو ومبنى المؤتمرات ، بارى Bari ، ٣٠ متر عرض×٣ متر ارتفاع ، بايطاليا ، عام ١٩٩٦.



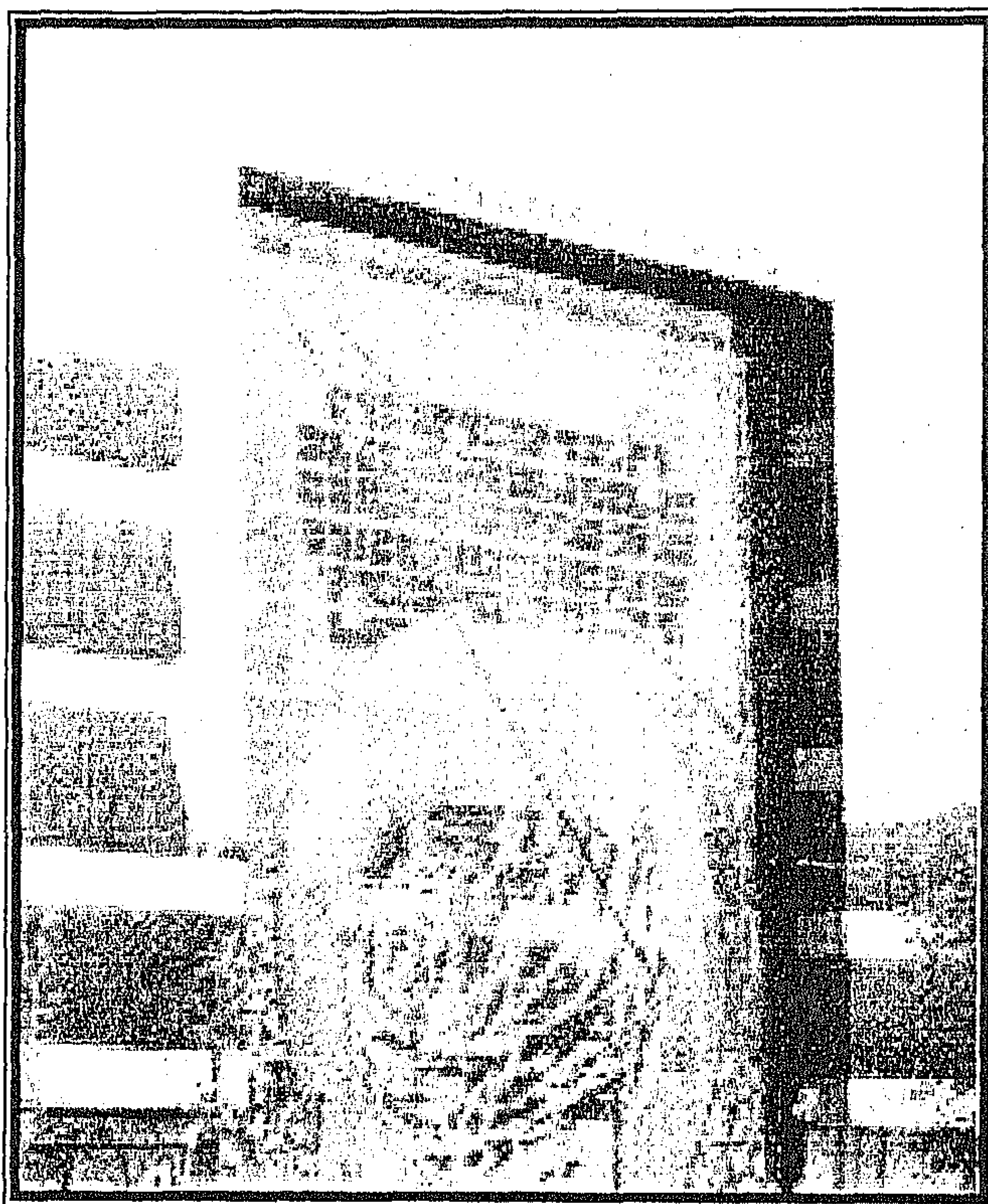
شكل (٢١٥)(ب)

بريان كلارك **Brien Clarke** ........مشهد داخلي لحائط الزجاج المعشق المنحنى لصالة الألعاب الرئيسية لقرية فالنتينو ومبنى المؤتمرات .

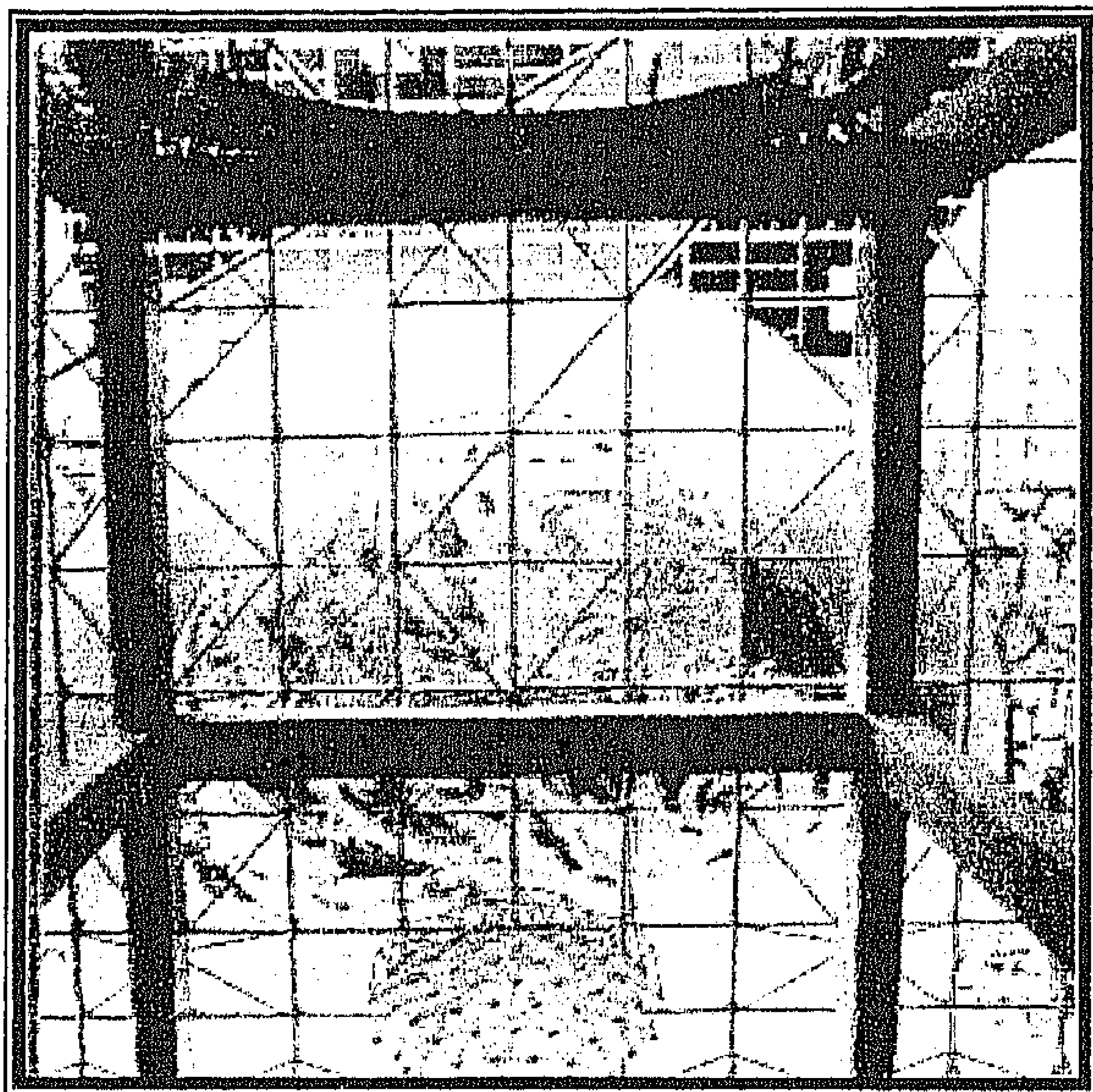


شكل (٢١٥)(ج)

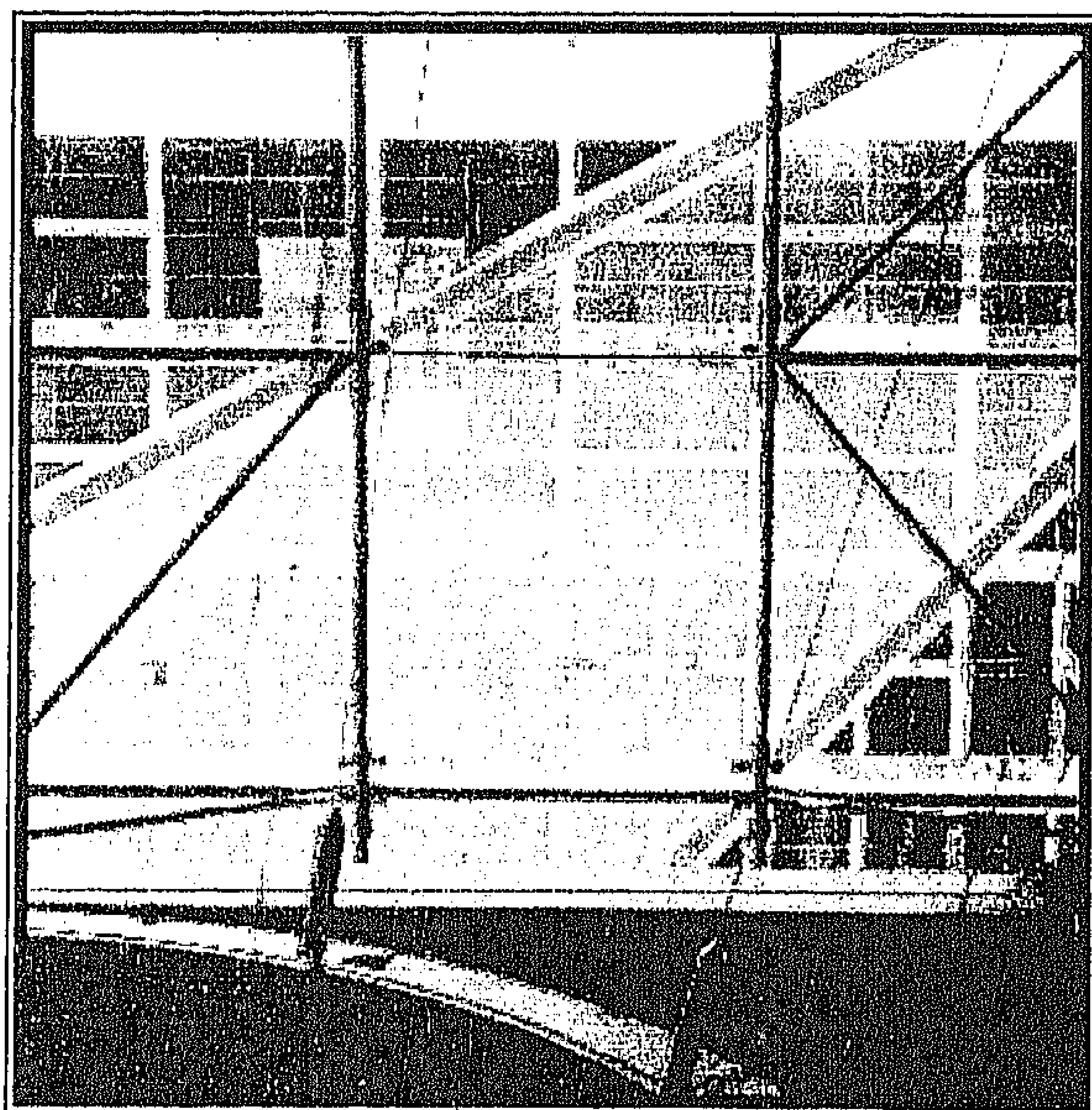
بريان كلارك **Brien Clarke** ......... تفصيلية الأشكال العضوية من حائط الزجاج المعشق المنحنى لصالة الألعاب الرئيسية لقرية فالنتينو ومبنى المؤتمرات.



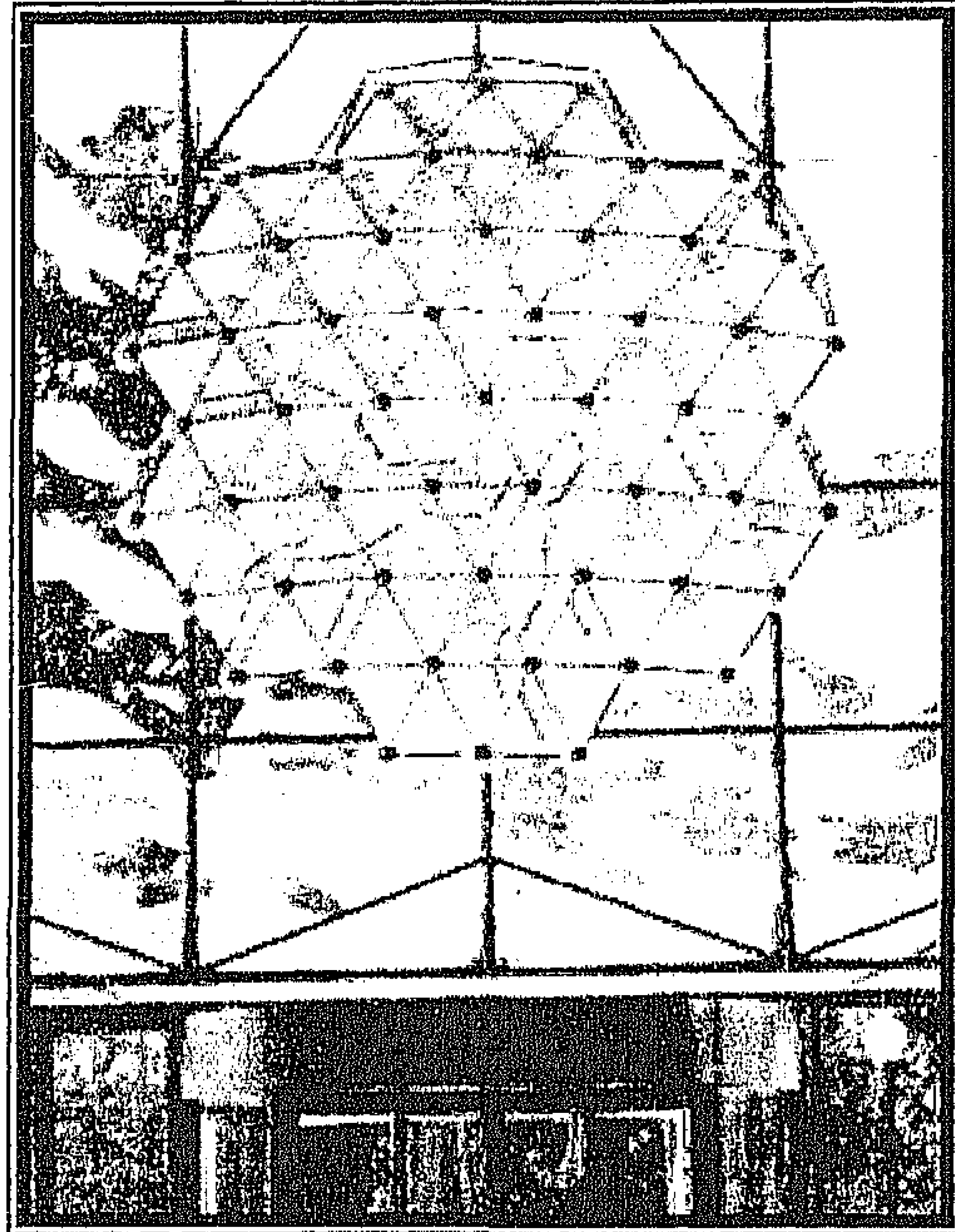
شكل (٢١٦)
أنطونيو ساينز **Antonio Sainz (كيشافا Keshava)** ...... مشهد خارجي لواجهة إحدى المباني الإدارية في برشلونة والذي يطلق عليه " الكسوف الدائم Permanent Eclipse"، زجاج معشق معالج بالحفر والأحماض ، ٢٥م×٢٢م ، أسبانيا .



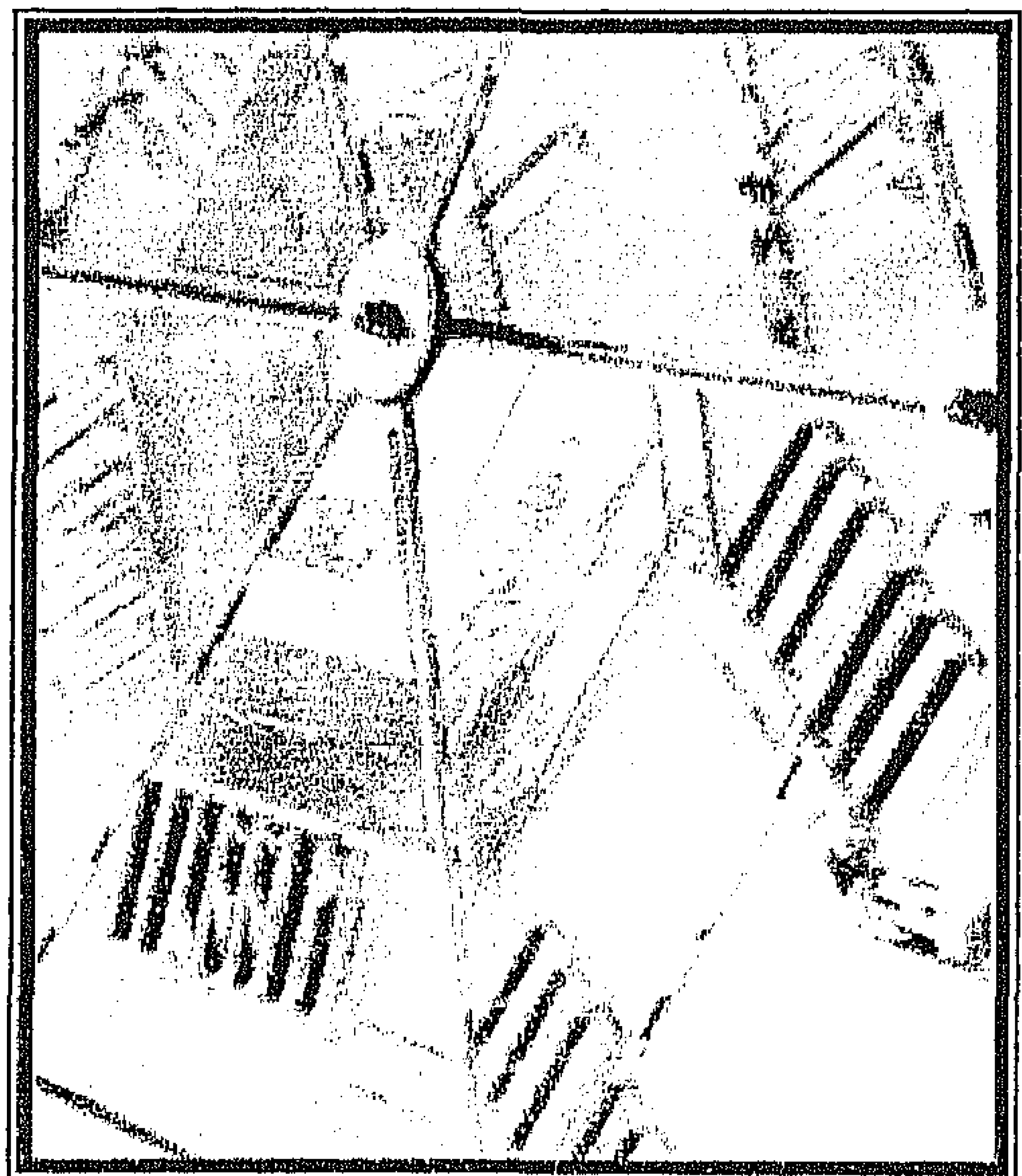
(أ)



(ب)



(ج)

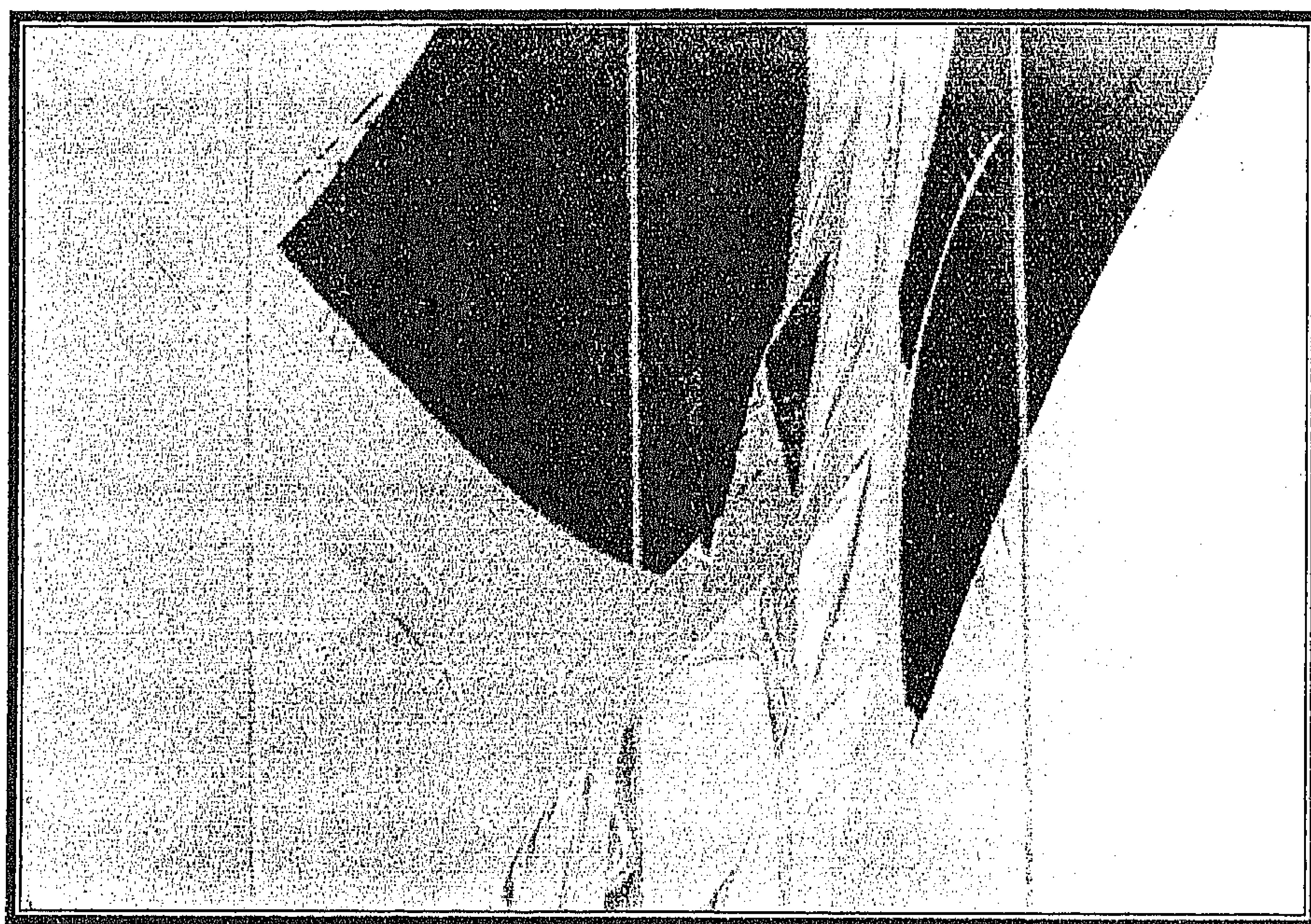


(د)
شكل (٢١٦)

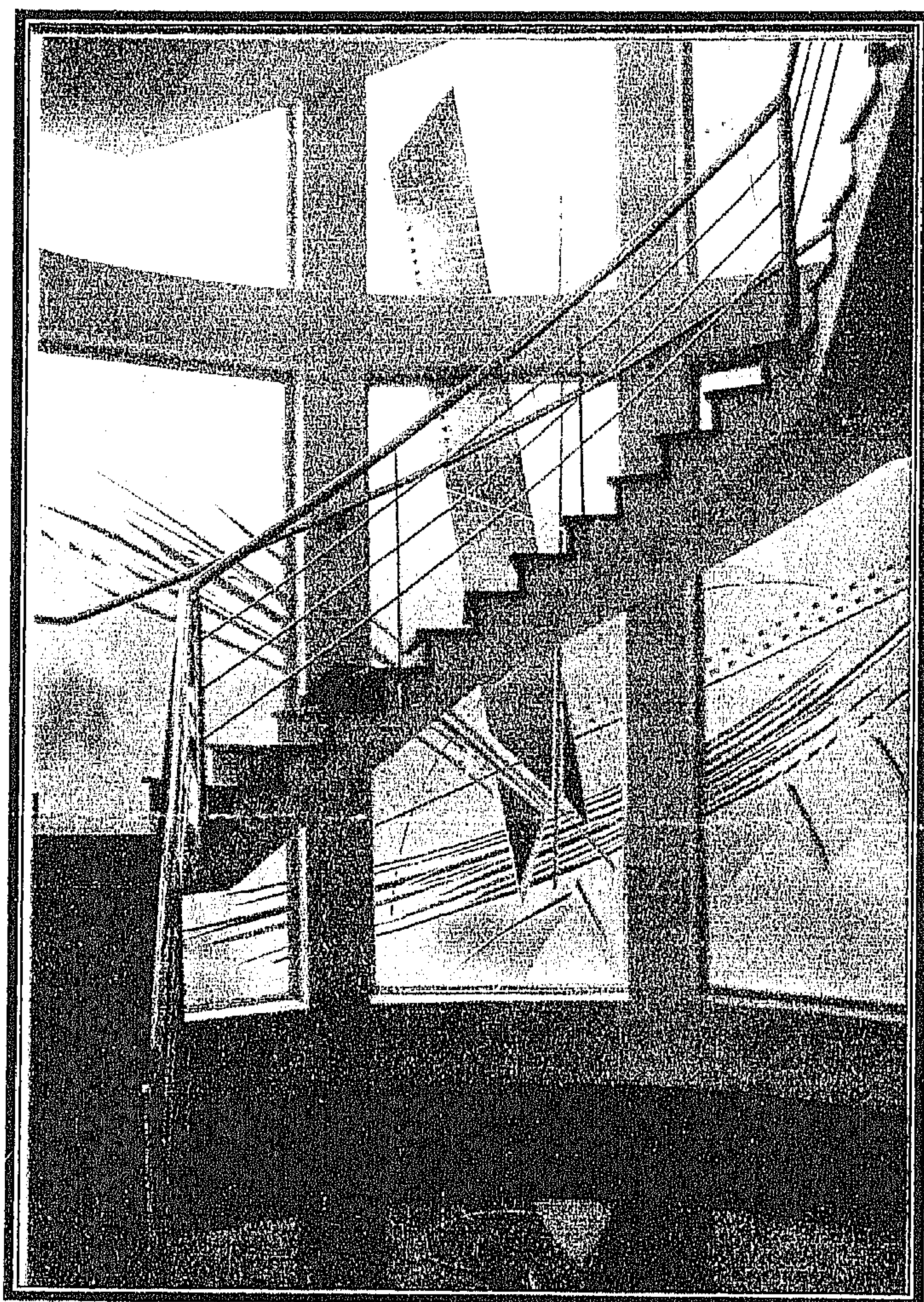
أنطونيو ساينز Antonio Sainz (كيشافا Keshava) ......تفصيليات .



شكل (٢١٧)
جاك لوار **Jacques Loire** ...... نافذة من الزجاج المعشق بالخرسانة ، السلم الرئيسي لدار بلدية شارتر ChartresTown Hall، ٩م×٣,٥ م، فرنسا .

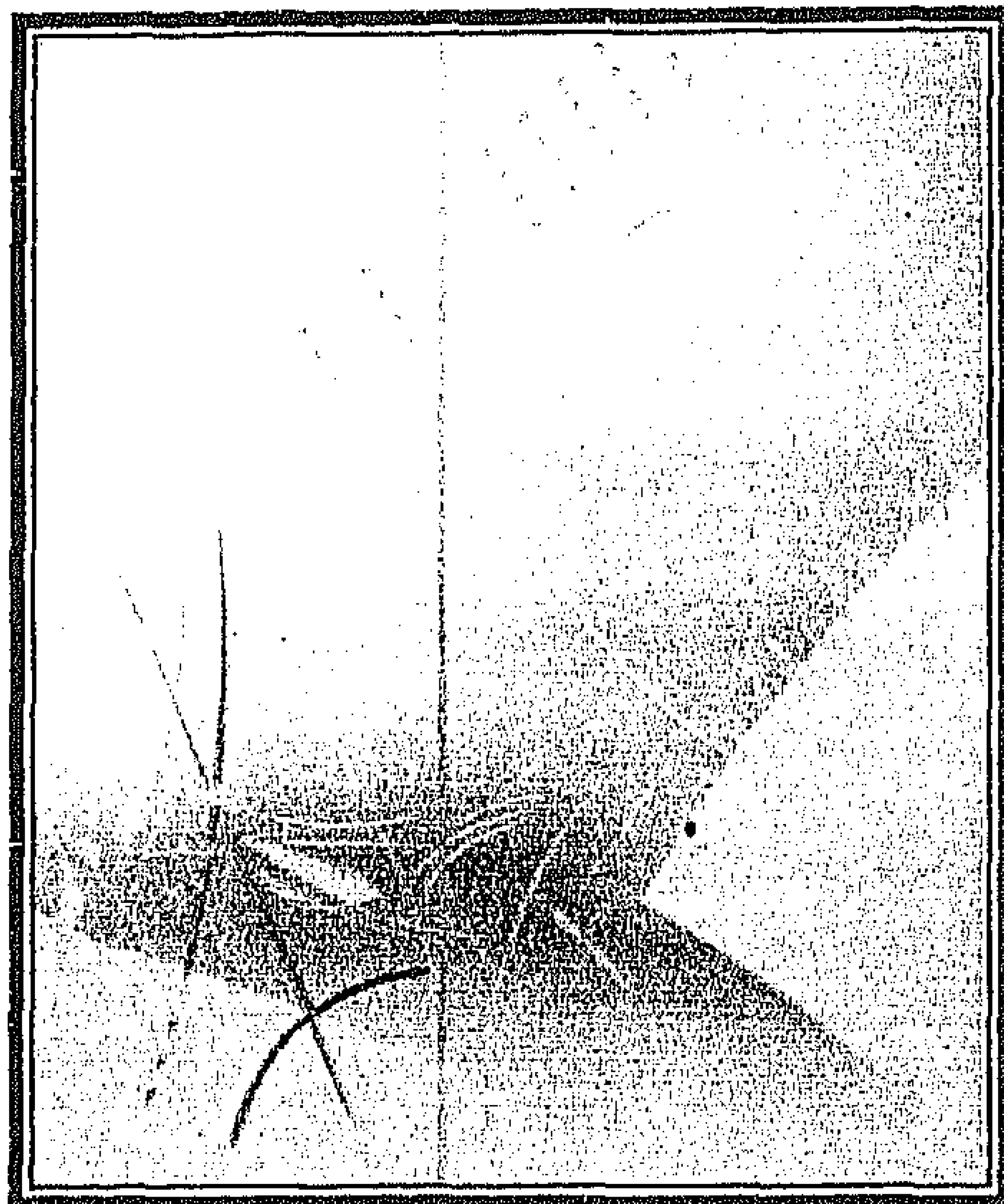


شكل (٢١٨)
جوزية فيرنا نديز كاستتيرلو Jose Ferniendez- Costrillo .......( أل فنت Al Vent )
،زجاج بأسلوب الكولاج على مساحة (٢×٤،٤م) ، بمنزل خاص فى برشلونة – أسبانيا ،
١٩٩٩م .

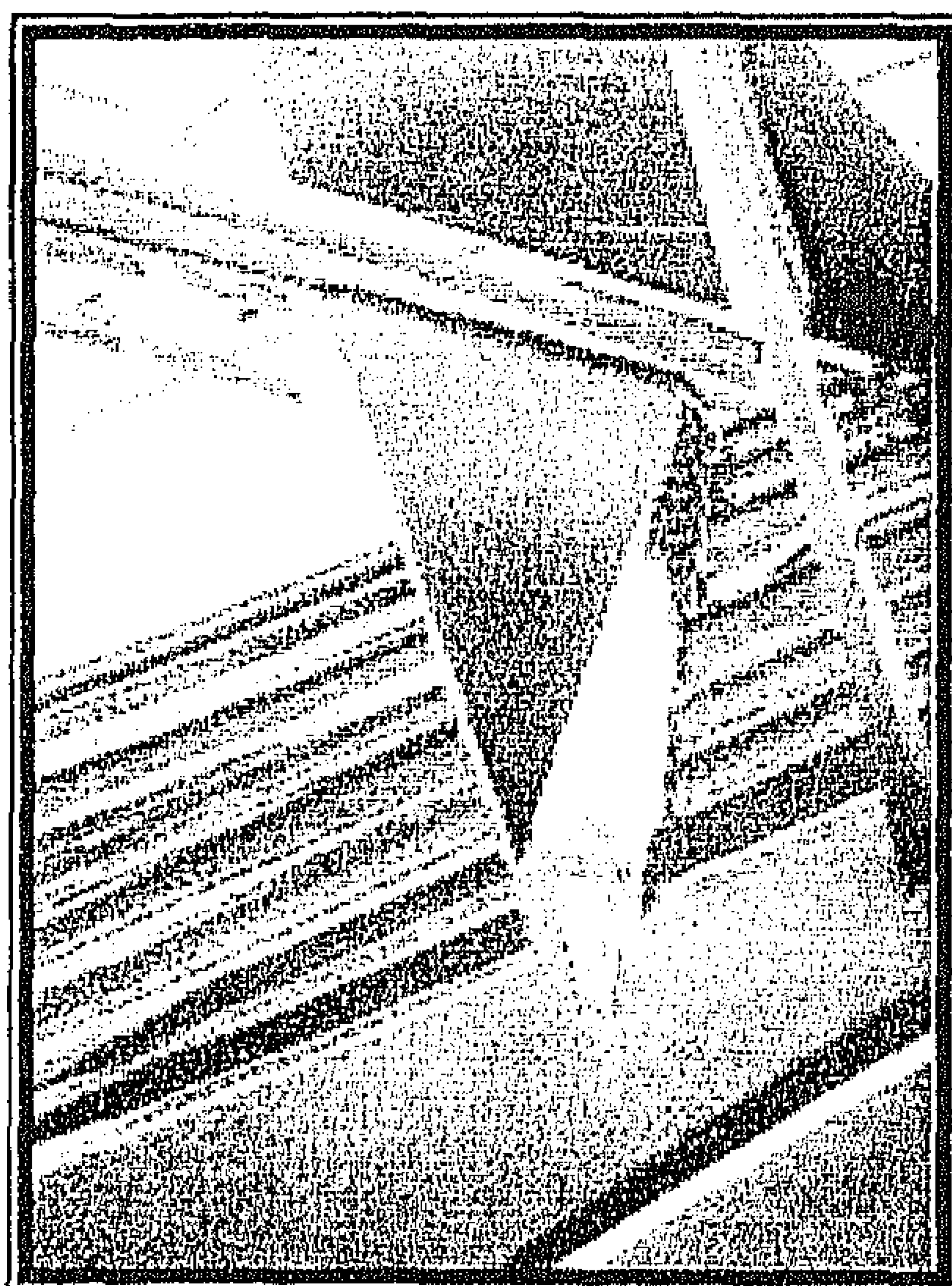


شكل (٢١٩)(أ)

**جوزية فيرنا نديز كاستتيرلوJoseFerniendez- Costrillo .......**( (تدخل intervencion) – زجاج منفذ على مساحة ٢،٧×٣،٥، الجدار الخارجى لحجرة الاستشارة فى مستشفى جينميد كس Hospital Ginemedex ببرشلونة ، أسبانيا ، ١٩٩٣م.



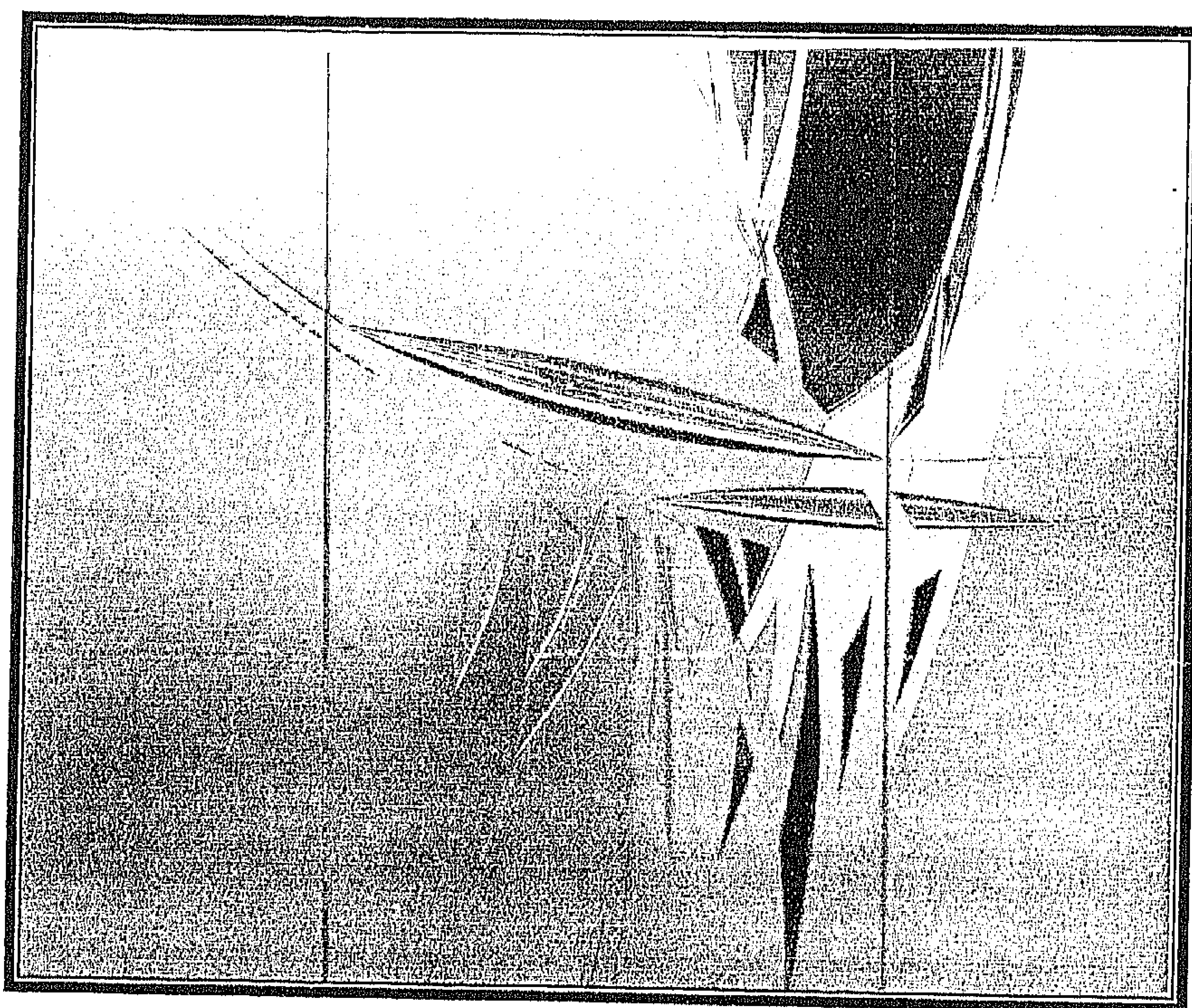
(ب)



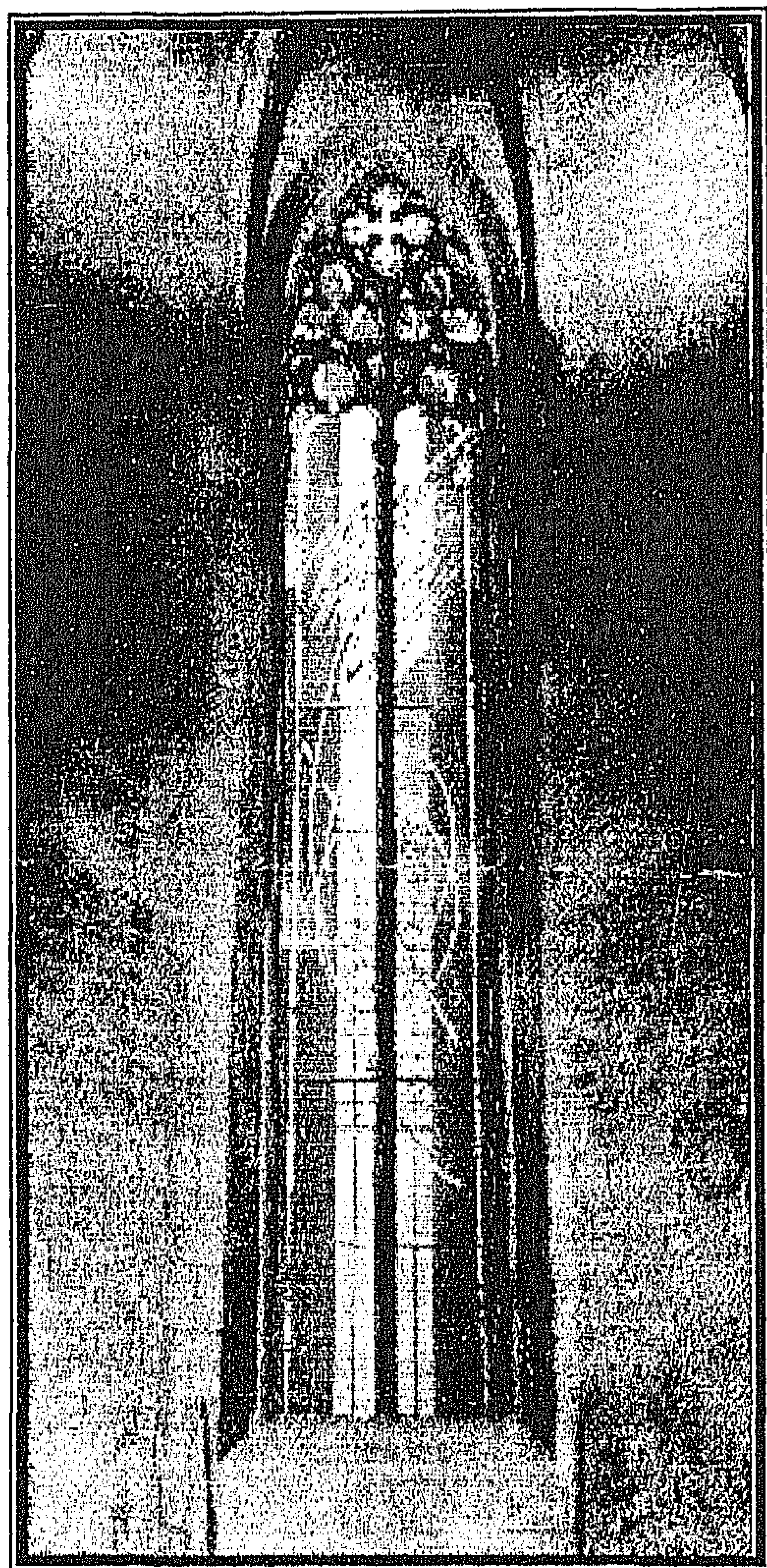
(ج)

شكل (٢١٩)

**جوزية فيرنا نديز كاستيرلو Jose Ferniendez- Costrillo** ....... تفصيليات ( (تدخل intervencion) ـالجدار الزجاجي الخارجي لحجرة الاستشارة في مستشفى جينميد كس Hospital Ginemedex ، مساحة ٢و٧×٣و٥، برشلونة ، أسبانيا ، ١٩٩٣ م.

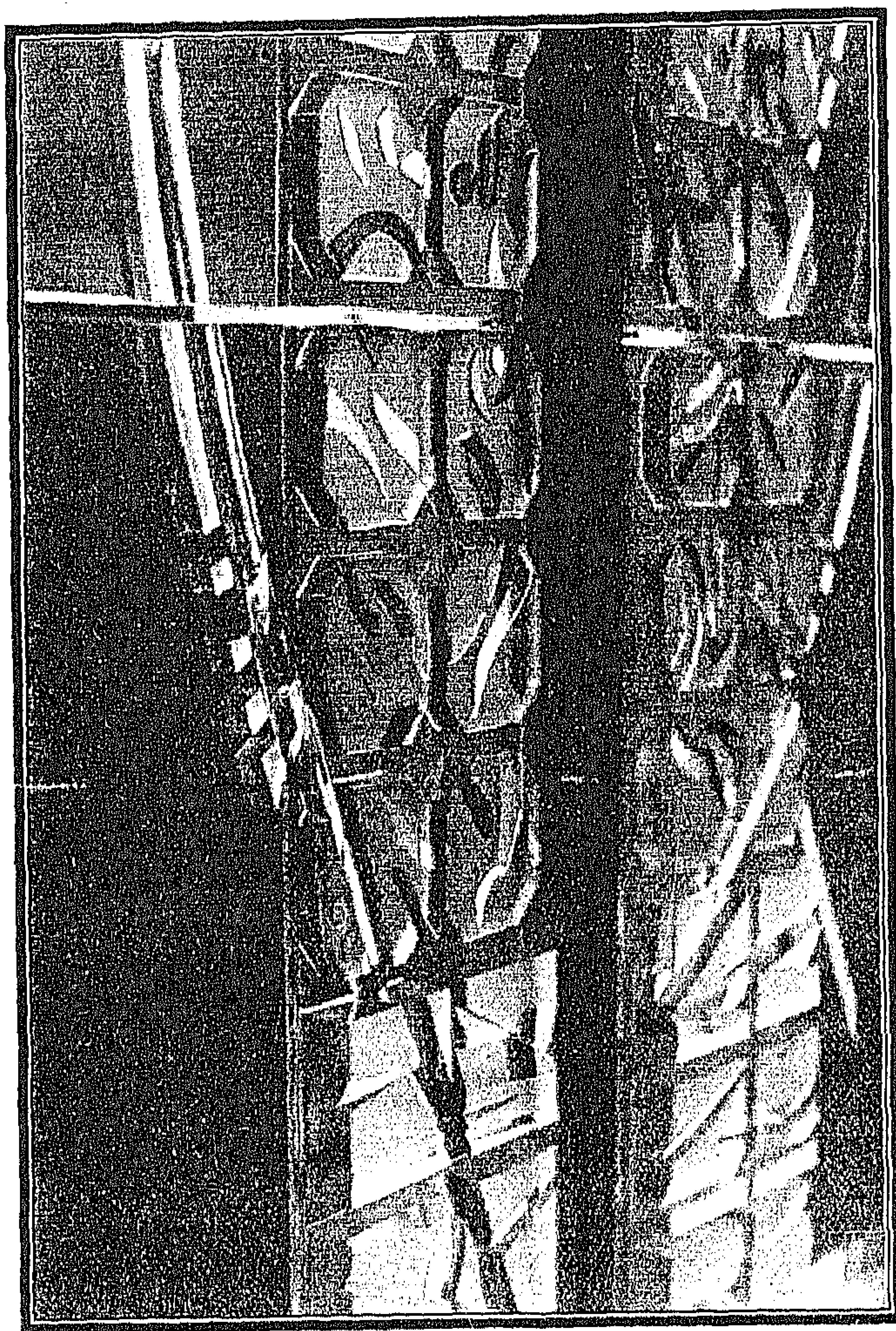


شكل (٢٢٠)
جوزية فيرنا نديز كاستيرلو**Jose Ferniendez- Costrillo** .......( عملية تشابه (Procesd' Afinitat) ، زجاج بأسلوب الكولاج منفذ على مساحة (٢×٢،٥م) ، ١٩٩٥م .



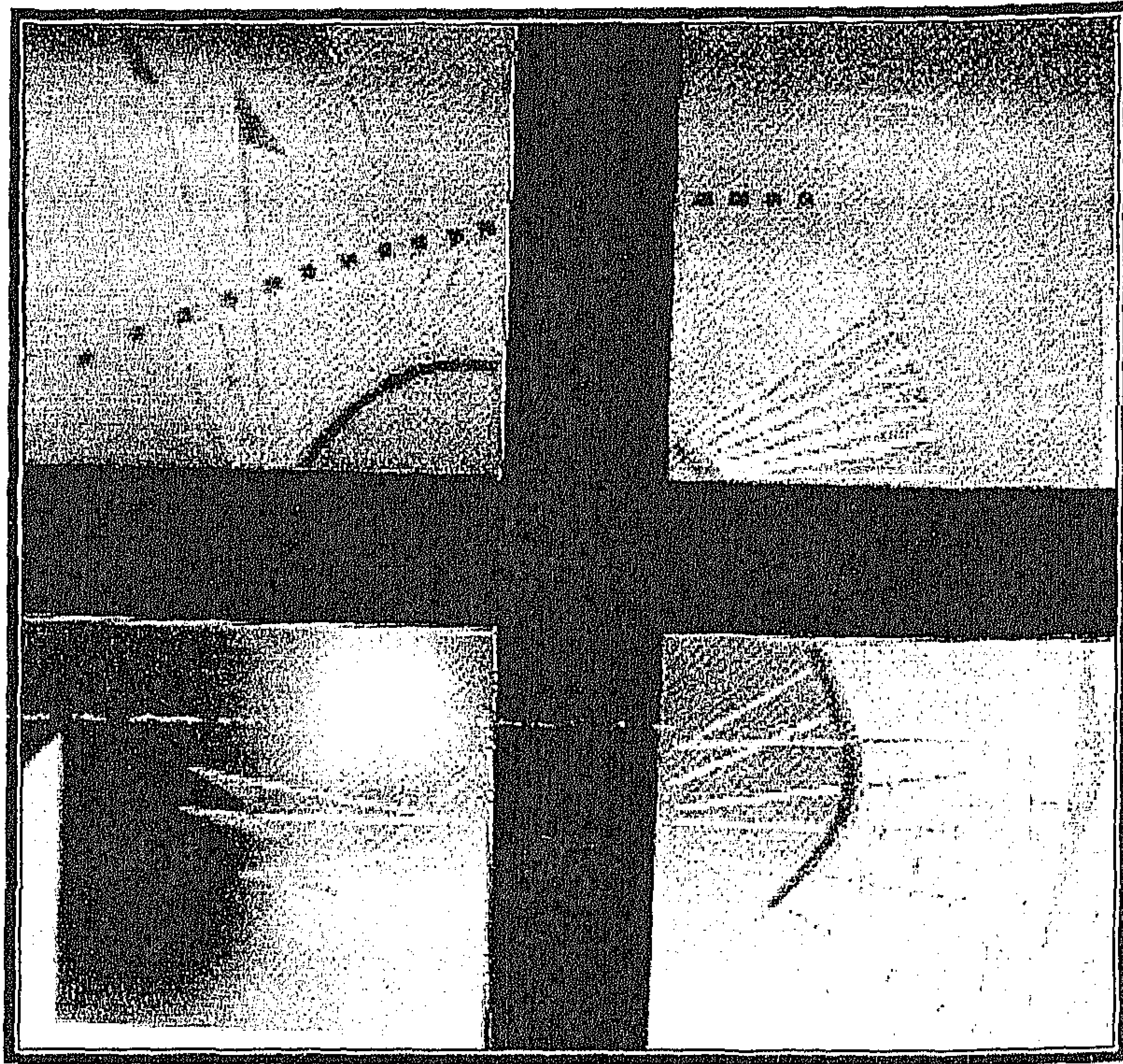
شكل (٢٢١)

جوزية فيرنا نديز كاستتيرلو **Jose Ferniendez- Costrillo** .......( كنيسة سانتا ماريا ديل مار Church of Santa Maria del Mar ، نافذه طولية بلغ ارتفاعها ٧م برشلونة ، أسبانيا، عام ١٩٩٥



شكل (٢٢٢)

جوزية فيرنا نديز كاستتيرلو**Jose Ferniendez- Costrillo** ...... زجاج المكيت الرئيسى لمعامل باير office of Bayer laboratories ، ( (٣و٤ ١×٣م) ، برشلونة ، أسبانيا ،١٩٩٦ م.



شكل (٢٢٣)
جوزية فيرنا نديز كاستتيرلو**Jose Ferniendez- Costrillo** .......تجديد جريء عام للبيت التاريخي للمعماري أنتونيو جاودي في أسبانيا Antoni Gaudi Shistoric Casa Bolines ، ١٩٩٦م.

# الفصل الثانى

# جداريات عربية بين الهوية والتبعية

الفن كل إبداع جديد ... وهو تناقض مع الجمود ... وخلق متصل ... وبهذا فلن يكون مرآه الواقع الذي يعيشه الفنان فقط، وإنما هو روح المستقبل ولغة المجتمع المعاصر، والفنان في الجانب العربي من حوض البحر المتوسط ، هو إنسان هذا المجتمع القادر على تجاوز حدود الذات الحضارية المعاصرة، في مسعى لتأكيد قوميته العربية المبدعة لهذه الأمة من خلال الفن.

فممارسة الفن رهن بممارسة الإنسان لجوهرة الإنساني، ونحن نحقق تبرير وجودنا وقوميتنا عبر رحلتنا للتغيير، نتحدى العالم... ونرفض الهيمنة الفكرية، نعتز بعروبتنا وبأمجادنا.. فالفن نشاط إنساني ينبثق مثل نبات أخضر من جسد الفرد والمجتمع، ودراسة التراث وأشكال المجتمع وأشكال الفن والعلاقة بين نظم المجتمعات والأفراد بيئياً واقتصادياً واجتماعياً أمر يقرر مصير التجديد الذي نريده.

والفن المعاصر في الدول العربية المطلة على حوض البحر المتوسط شهد العديد من التيارات الفكرية والتعبيرية التي تجاذبتها عدة أطراف ، فقد مر الفن الحديث في البلاد العربية بمرحلة طويلة كان فيها يستمد أصوله عن تقاليد الفن الأوروبي الذي انتشر واسعاً في العالم، وانتقل إلى البلاد العربية بفعل وقوعها في براثن الاستعمار الأوروبي، فانفتحت الثقافة العربية نحو الغرب بدافع التقدمية والنهضة، وعندما أنشئت معاهد وكليات الفنون الجميلة في العواصم العربية كانت المناهج والبرامج المتبعة مستقاة من الأصول الأوروبية، كما أن الفنانين الذين درسوا الفن في أوروبا عادوا ومعهم مكتسباتهم الغربية، بينما هناك البعض الذين احتفظوا بموروثاتهم الفنية والفكرية وظلوا متمسكين بأصولهم رغما عن تعرض بلادهم لغزو الاستعمار.

ونظراً لأن الفن الأوربي الحديث بتقاليده وجمالياته يختلف عن تقاليد وجماليات الفن العربي، دفع ذلك بالبعض إلى المناداة بضرورة تأصيل الفن العربي كضرورة لخلق الشخصية الفنية، فيقول د. عفيفي البهنسي: (عندما نادينا منذ الخمسينيات بضرورة تأصيل الفن العربي، لم يكن قصدنا العودة الكاملة إلى الماضي لاستنساخ الفن العربي، بل كان قصدنا أن يقوم الفن الحديث ومن خلال مناخ الثقافة المعاصرة على أصول عربية لها جذورها في مظاهر الفن العربي عبر التاريخ، ونحن نرى أنه ليس من خيار أمام الفنان العربي في التوجه إلي فن آخر غير الفن العربي، كما نعتقد أيضاً أنه ليس من فن أصيل لا يرتبط بظروف العصر الفكرية والثقافية والفنية، ولهذا أيضاً فإنه ليس من خيار أمام الفنان أن يكون أصولياً فقط، أي مقلداً وناسخاً للفن القديم، أو أن يكون معاصراً فقط، أي مقلداً لتيارات الفن الحديث في العالم، فالفن العربي يتجه ولا شك نحو التأصيل ضمن شروط العصر)[1].

---

(١) د. عفيفي البهنسي: الفن العربي الحديث بين الهوية والتبعية، دار الكتاب العربي، طبعة أولى، ١٩٩٧م، ص٨٩.

هذا التوجه يؤكد قمة الاهتمام العالمي المتزايد بالتراث الفني والفكر الإنساني، الذي سعت إليه الدراسات العديدة في المراكز المتخصصة والمؤسسات الجامعية، هادفة إلى تحليل التراث علمياً وموضوعياً، وإلى استخلاف ما أشتمل عليه من قيم فنية وجمالية، وتعميق الاستفادة منها في مجالات الإبداع الفنية المختلفة في المجتمعات، وتجديد البنية الحضارية على النحو الذي أشار إليه المفكر والناقد الإنجليزي ( هربرت ريد )[1] حينما دعا إلى( تعاون مشترك بين كل من الفنان والمؤرخ الاجتماعي والسيكولوجي والمربي والإنسان كمبتكر، بهدف الوصول إلى إنسان أفضل في عصر ابتكاري).

ولكن مفهوم الأصالة الفنية وأبعادها مازال غامضاً، فهل تعني الأصالة الرجوع إلى الفن القديم؟ أم الرجوع إلى مبادئه؟ أم هي تعني الارتباط بروح الحضارة وخصائص الأمة، أم هي تعني التمسك بتقاليد الإنسان العربي بصرف النظر عن الصيغ التي تشكلت عبر التصور التاريخي؟ أم أن هذه الأصالة هي في الالتزام بقضايا الأمة ومجابهة مشاكلها؟ . ولعل حجر الزاوية في هذا الموضوع، هو (مفهوم التحديث )الذي لا يزال الاختلاف فيه قائما في عالمنا العربي، ويلزم بداية تحديد الاصطلاح ذاته، فيميل البعض إلى مفهوم ( هيجل ) عن التحديث حينما استخدم مصطلح (renovate) (التجديد )الذي يقوم على أساس ودراسة التراث الفني والإنساني للوقوف على أسسه وتقنيته وقيمة الجمالية.[٢]

وعلى الرغم من تباين تلك الأسئلة وأجوبتها إلا أنها تجتمع جميعاً حول حقيقة تفسيرية واحدة هي "الانتماء". فالانتماء هو الموقف المباشر المنزه عن التأثيرات الخارجية، فالفنان المنتمي هو الفنان الذي ينقل أحاسيسه الصادقة بأسلوب تعبيري يستوعب الفن القديم ومبادئه، واستمرار تقاليد الإنسان العربي والتزام قضاياه. والماضي ليس شيئاً ميتاً ندرسه بل هو موقف يتخطى الزمن ليوجد تدليلاً إنسانياً شاملاً له جانباه التشكيلي والنفسي في آن واحد، وبهذا فإن الماضي نبع يتجدد في ضوء الحاضر، واعتبار الماضي كرؤية ثابتة ليس خدعة يراد بها تجميد التجربة المعاصرة فى قوالب استنفدت تاريخها.. بل يكون التراث القومي والإنساني العربي رافدنا عبر رحلتنا للتغيير والإبداع.

- **الجدار نافذة الفن العربي المعاصر:**

ذكرنا سلفاً أن الجدار حالة زمانية ومكانية خاصة تختلف وتتنوع وفقاً لهدف إنشاؤه وشكله في الحيز البيئي.. فهو الكيان الذي يعرض عليه الفنان رؤيته الخاصة التي يضمنها خطوطه وألوانه ومشاعره ويتفاعل به مع الجمهور ويُفعِّل دور الفن والفنان في المجتمع.

(1 ) http://www.alriyadh.com/article/.html.
(2) Abid .

ولقد أوجد الجدار في في الدول العربية المطلة على البحر المتوسط كياناً وجودياً ذي أبعاد تعبيرية متباينة في أدائها وتقنياتها، حملت العديد من السمات المتباينة في رحلة بحث المصور ألجداري عن هويته في حركة الفن التشكيلي العربي المعاصر. امتزج فيه اللون بالضوء في إيجاد علاقة روحانية مثلت في بعض الأحيان بارقة أمل تنبع من داخل الفنان لتنطلق فيما حوله، فيشيع ضوءها نوراً ونبراساً يهدي المتعثر في طريقه إلي عالمه الخاص الذي ينشده.

والجدار في ذلك يمثل للفنان نافذة يفتحها لنطل منها على داخلنا، فيكشف عن مكنوناتنا وتطلعاتنا وأمانينا، يطرحها أمام العالم لينظروا فيروا داخلنا، يشاركوننا أحلامنا ويستشعرون في بعضها آلامنا ومعاناتنا في صرخات تأن من أوجاع العرب، باحثين من خلال تلك النافذة التي نفتحها على العالم عن الحرية، رافضين هيمنة وظلماً وعدواناً، آملين أن تفتح جدارياتنا طاقة أمل وضّاءة تنير طريقنا وتهدي العالم من حولنا.

فحمل الجدار بذلك أبعاداً تصويرية وتشكيلية منوعة تباينت بتباين الغرض من وراء توظيف الجدار في المجتمع العربي الموجود فيه، عاكسا ثقافة شعب له خصوصية وهدف اجتماعي وفني من وراء أقران العمل المصور بذلك الجدار، لنجد:

- جدران ازدانت بمظاهر الحفاظ على موروث زخارف الفن الإسلامي بألوانها وعناصرها التكوينية ذات الفلسفة الروحانية المجردة، لنجد في "المغرب " جدران زخرت بمظاهر الترف والتزيين بموتيفات وحدات " الزليج" المتداخلة في تنغيمات لونية زخرفية ، كان للضوء فيها لغة حركية وديناميكية وميضية خلفتها تلك الزخارف المتداخلة والمتشابكة في روحانية وتسامي، والتي بالرغم من محاولة بعض الفنانين المغاربة المعاصرين إضفاء بُعدٍ معاصر على بعض تكويناتها إلا أنهم احتفظوا مع ذلك بالكيان العام لتناسقها وتماسك مفرداتها.
- جداريات اتخذها الفنانين كمرآة تعكس نبض المجتمع الثائر لدول وقعت تحت براثن الاحتلال الإسرائيلي ، استلهموا مفرداتها التكوينية من الأحداث الفاعلة في المجتمع المتمرد على العدوان والحروب في إخراج أعمال تصويرية لعب فيها الجدار دور البطولة والتصدي والتحدي وعرض مكنونات النفس الغاضبة في لوحات أظهرت ذلك الصراع النفسي، بألوانها الصارخة المتحدية وظلالها السوداء القاتمة، والتي لعب الضوء فيها دوراً دراميا متفجراً يعبر في تضادا ته عن الأحاسيس العارمة داخل النفس العربية.
- وفي بلدان عربية أخرى عكس الجدار حركة معاصرة نشطة لاقتران العمل الفني بالمجتمع عاكساً نبض الحضارات المتعاقبة والنهضة الحضرية والفكرية بالمجتمع وروح العصر وراء إلحاق الأعمال التصويرية بجدران المنشآت المختلفة.

وبين هذا وذاك اتخذ المصور ألجداري في سبيل تنفيذ تلك الجداريات أسلوباً منهجياً وتقنياً له من الخصوصية ما يميزه عما ساد في الجانب الأوربي، لنجد مثلاً في المغرب تقنية تكسيه الجدران بالبلاطات الخزفية الملونة التي عرفت باسم الزليج Zellige، كما نجد في الأردن الجداريات الخزفية المزججة ذات الأسطح المتباينة الأبعاد بألوانها وبريقها، إلى جانب التصوير بالصباغات اللونية على الجدران، والذي اتاح لبعض الفنانين سهولة التعبير والتفاعل مع المسطح المصور في إخراج الفنان لانفعالاته ومشاعره بأسلوب مباشر حمل الكثير من المعاني ورموز المعاناة في رسالة عربية إلى المجتمع الدولي، بالإضافة إلى الخامات التقليدية المعروفة لدى المجتمع الأوروبي من ترصيع بالفسيفساء الزجاجية والحجرية، إلى جانب الأساليب الأكثر حداثة التي ظهرت مع حركة التصوير المعاصر وكان لها تأثيرها على تناول الفنان لمفردات وعناصر العمل ألجداري ومدى المزج والتراكب في توظيفه للخامات المتعددة للتشكيل ألجداري، والتي أطلقنا عليها سلفاً "الفن التلقائي" ـ وخاصة في مصر ـ التي مثلت مجالاً أكثر انفتاحا وحرية تعبيرية امتزجت فيها مختلف الأساليب والاتجاهات الفنية، تباين فيها قوة العبير عن التأثير والتأثر بالضوء وحركته على الأسطح في أبراز المعاني والأفكار وخلق تأثيرات بصرية ونفسية لدى المتلقي.

فمما لاشك فيه أنه في مرحلة ما بعد الحداثة مع ظهور مدارس واتجاهات فكرية وفنية تعبر عن تطور المجتمع الحضري والفكر المعاصر في المجتمع الغربي، تأثر الجانب "العربي" من منطقة حوض البحر المتوسط حيث حملت التيارات الاستعمارية التي وقع العالم العربي تحت تأثيرها تلك الأفكار والاتجاهات الفنية، إلا أن الفنان العربي بين هذا وذاك كان له أسلوب وهدف مختلف عن الفنان الغربي الذي كان يسعى أكثر ما يسعى وراء تغذية اللذة عند المتذوق، بينما الفن العربي يقوم على مقاييس الجمال المجرد المتصل بالجوهر الدائم وروح القومية العربية، والذي أثر بشكل مباشر على تطور الحركة الفنية التشكيلية في الوطن العربي، حيث يحسب لعدد من الفنانين العرب محاولات جادة ودائمة نحو ترسيخ الروح العربية في أعمالهم، والتي تمازجت فيها المعاصرة والحرية الفكرية مع البحث عن الهوية والموروثات الشعبية.

## ▪ التصوير ألجداري في ظل موروث الزخرفة الإسلامية:

الفن في الإسلام ليس هو بالضرورة الفن الذي يتحدث عن الإسلام وإن كان نابعاً منه، وهو على وجه اليقين ليس الوعظ المباشر والحَث على إتباع الفضائل وليس هو كذلك حقائق العقيدة مبلورة في صورة فلسفية، وإنما الفن في الإسلام هو الفن الذي يرسم صورة الوجود من خلال تصور الإسلام لهذا الوجود وهو التعبير الجميل عن الكون والحياة والإنسان من خلال تصور الإسلام لهذا الكون.

فالفن العربي قام على قيم روحية سامية في تشكيله بعيداً عن القيم المادية والطبيعية، وهو بذلك قد وضع أساساً مستقلاً لمفهوم الفن مختلفاً عن الأسس التي

قامت في الغرب، فلقد قام الفن العربي على "الشكلية" بالدرجة الأولى، ولكن هذه الشكلية لم تكن بدون مضمون، فلقد كانت العقيدة العربية والأخلاق العربية وجميع المثل هي مضمون ذلك الفن الذي قام على "الرمز" ولكن وضع هذا الفن العربي تحت أضواء المذاهب الفلسفية الغربية قد يؤول بنا إلى سوء فهم هذا الفن.

والفن العربي كان معتبراً حتى وقت قريب مجرد تزيين لا مضمون فيه، إلا أن ظهور الفن التجريدي حرك الاهتمام بالرقش العربي كفن تجريدي، بل إن كثيراً من النقاد يرون أن الفن الإسلامي أساس للتجريدية الحديثة، ولكنه يتميز بأنه لا ينزع إلى تأكيد العنصر الذاتي الشخصي، ذلك العنصر الذي يفقد أهميته مع الزمن، ويبقى في النهاية الفن الذي يمنحه الزمن طاقة جديدة متجددة.

وإذا كان "كانط" يرى أن (الفن العربي هو مجموعة من الأشكال التي لا معنى لها، أو على الأقل هي أشكال لا ضرورة للبحث عن معنى لها، ذلك لأن الشكل هو الأهم في العمل الفني عند "كانط" وأن الفن العربي قام على شكل مناهض للواقع، أي أنه شكل فاقد لأي مضمون أو معتمد واقعي)(1). فالواقع أن هناك بعض الفنانين الأوربيين استقوا من مظاهر هذا الفن العربي الإسلامي وكان وراء أبدعاتهم وخلق اتجاه ورؤية فنية خاصة بهم، فكانت مصدر إلهام للتوظيف لوحداتها المتداخلة في تصميمات معاصرة بتقنيات مختلفة، منها ما تم تنفيذه بأدق التقنيات التنفيذية، كاستخدام الزجاج المعشق الملون والمحفور الذي أستخدمه الفنان مايكل دافيز Michael Davis.في تغطيه نافذة زجاجية (١٧٠سم×٦٩سم)، ١٩٩١م بتركيب حديث للزجاج المعشق أستخدم فيه الموتيفات الإسلامية التقليدية التي تغطي المحراب في المسجد . شكل (٢٢٤)

ونجد أن حركة الفن التجريدي البصري Op-Art قد استمدت كثيرا من أسلوب تنظيم مفردات تكويناتها من زخارف الفن الإسلامي الذي يعتمد على أحكام التنظيم الهندسي لمفردات تكوين الوحدات الهندسية ، بأسلوب تصغر فيه الوحدات وتتدرج بينما غيرها المقابل ينظم بالعكس، فيتولد نتيجة هذا التنظيم بالإضافة إلى توزيع القاتم والفاتح أحساس عام بالحركة الديناميكية المتذبذبة المضيئة التي هي وليدة تذبذب العلاقة بين الشكل والأرضية، ( والتي يبدو أنها كانت مصدر ألهام الفنان الفرنسي فيكتور فساريللي Vector Vasarely وانطلاقه نحو أبداع تلك التركيبات الديناميكية الخادعة للبصر)(2) الذي تنطوي صوره على ذكاء في تصميم الكيان الكلي وتفاصيله الهندسية التي تولد الإحساس بالحركة والضوء ، مغطيا بها مساحات وواجهات معمارية شاسعة . شكل (٢٢٥)، (٢٢٦)

هكذا فأن الفن الزخرفي الإسلامي ليس شكلياً محضاً، فهو إن كان نمطياً وإيقاعياً فليس معنى ذلك أنه كان آلياً ونقلياً، بل أنه تعبير عن مضمون روحي يجعل

---

(1) د. عفيفي البهنسي: الفن العربي الحديث بين الهوية والتبعية، ص١٧.

(2) Andre' Paccard: le Maroc et l'artisanat traditionnel Islamique Dans L'Architecture, editions atelier74, 1983,Tom1, p.454.

من صيغة وحدة مرتبطة بمراحل تطور تاريخ الفن العربي الإسلامي . فالوحدة التي يمتاز بها الفن العربي لا يمكن أن تعتبر عيباً، ولا يمكن أن تتهم على أساسها بالموضوعية المجردة عن المضمون والتي تدفع إلى الاعتقاد أن الرقش العربي هو مجرد زخرفة لا طائل وراءها.

والفنان العربي في ظل توجهات الفن الحديث عاد يبحث في مفهوم الفن والإبداع عن هويته وتحقيق الانتماء في العودة إلى تاريخ الفن والتنقيب في أشكال الإبداع المتراكمة لكي يختار كل فنان ما يراه ملائماً لتحقيق فن يتجاوز الحداثة المختصرة وهو بذلك يحقق عودة حرة إلى مفردات الجذور ويقدمها بحسب رؤية ذاتية تحقق الأصالة والهوية العربية في الفن.

## ▪ الضوء في الرقش العربي والتجريد اللوني:

كان هدف فنان الرقش العربي دائماً الاندماج بالكلي في موضوعه، ولم يكن هدفه نقل الموضوع القائم في العالم الخارجي. فلم يكن من شأنه أن يؤكد انفصال الأشياء في ذاتها وهو المؤمن بوحدة الوجود، بل كان دوره يكمن في السعي عن طريق الفن إلى إلغاء الطبيعة المستقلة عنه، لكي يندمج في روح العالم ويصبح جزءاً من الكل المحيط، والبحث عن الجمال المجرد المتصل بالجوهر الدائم، لذلك كان بعيداً عن الواقع غير مرتبط بمقاييس الجمال البشري، تصاعدياً مرتبطاً بمفهوم "الله" غير المشخص البعيد عن كل تشبيه.

فتقوم رؤية المصور لموضوعه على أساس أن الرؤية ليست من زاوية محددة، بل من خلال الكون كله، بعكس الأشعة البصرية التي تأخذ في علم البصريات شكلاً مخروطياً، رأسه عند نقطة النظر، وهي أشعة نسبية تختلف باختلاف الناظر وموقعه، في حين أن الأشعة البصرية الصادرة عن الكون كله هي أشعة متوازية لأنها مطلقة. فإذا ما نظرنا إلى "الشمس" فإن أشعتها قائمة وخيوطها متوازية وظل الأشياء يساوى ويطابق أبعاد الأشياء ذاتها. بينما أشعة المصباح مخروطية وظل الأشياء معها أكبر، ويزداد اتساعاً مع ابتعاد الظل عن الشيء.

ولقد اختار المصور الغربي أشعة نسبية تصدر عن عيني المشاهد، أما المصور المسلم فلقد اختار أشعة كونية، ولذلك فإن منظور رسمه كان مسطحاً.. ولأن هذه الأشعة كانت قائمة وكونية شاملة، فإن رسمه لأشكال لا حد لها تسقط على اللوحة، شملتها الأشعة الكونية، فجعلت اللوحة بدون فراغ، بل إن المرتسمات لتوضع أحياناً فوق بعضها مكونة لحمة نسيجية هي الرقش الهندسي، الذي ينتظم على شكل مساحات هندسية أساسية تؤلف نجوماً وسطوحاً، تحمل معان كونية[1].

وكان الفنان العربي المسلم يسعى عن طريق "الرقش" إلى تجاوز عالم المادة للوصول إلى عالم الغيب أو الجوهر، ولقد تمثلت تلك العقيدة في الرقش

(1) د. عفيفي البهنسي: الجماليات الإسلامية فى الفن الحديث، دار الكتاب العربى، طبعة أولى، ١٩٩٨، ص١٧.

العربي الإسلامي. ذلك الفن أخذ شكلين في التعبير[1] ،أحداهما صورة أفقية تبدو على هيئة تكرار أو تناسخ (وهو يسمى بالرقش اللين)، فنرى في الشكل (٢٢٧) المزج في هذا الموتيف البسيط من نجوم بعشر أذرع يضيف للثلاث ألوان الأولية التضاد بالأبيض والأسود ويعرض بانتظام إيقاعي في صفوف أفقية بالتبادل بين الأزرق والأحمر، فتثري هذه النجوم الجدار وكأنها ورود من حديقة.

والأخرى مركزية تبدو في هيئة وميض متناوب، وتبدو خاصة في الأشكال ذات التخطيطات الهندسية (والتي تسمى الخيط)، والمتأمل للرقش عامة يرى أن الفنان المسلم حاول تجسيد عقيدته في تلك الخطوط التي بدت متجمعة في مركز واحد أو منطلقة من هذا المركز وإلى ما لا نهاية. شكل (٢٢٨)

فالنقش العربي ليس مجرد زخرفة أو عمل آلي منقول، بل إن له وظيفة رمزية، وقد خضعت كل أشكال الرقش لمبادئ تجريدية هي في قمة مراتب التعبير الجمالي الإسلامي، والنجمة السداسية التي تتكون من مثلثين أساسيين تمثل الكون المؤلف من الأرض والسماء، الأرض مثلث قاعدته في الأسفل، والسماء مثلث قاعدته في الأعلى. والنجمة الثمانية المؤلفة من مربعين، تمثل أيضاً الكون، مؤلفاً من مربع يرمز إلى الجهات الأربع (الشرق والغرب والشمال والجنوب) ومربع يرمز إلى العناصر الأربعة (الماء والهواء والنار والتراب) [2].

وعملية التصعيد والتسامي باتجاه السدة الإلهية هو تفسير ديني لما يسمى بلغة الفلسفة المعاصرة "محايثة المطلق" * حيث لم يعد الفن الحديث ينظر إلى البراعة والجمال الأمثل والقوة المثلى والجلال والكمال التي ظهرت منذ عهد الإغريق وبعث من جديد في عصر النهضة على أنها إبداع حقيقي، بل أخذ يرى في البحث عن ما وراء الأشياء الإبداع بعينه، فظهرت تيارات السريالية والتعبيرية والتجريدية والرمزية مؤكدة على معنى الإبداع الحقيقي، وهو معنى قديم في تاريخ الفن الإسلامي، بل إن الفلاسفة الغربيين أخذوا يتحدثون عن الحدس باعتباره آلة

• محايثة المطلق تعنى الظرفية التى لا تحديد لها، فالأشياء بذاتها قيم ثابتة منتهية، أما الكامن وراءها أو الخارج عنها بأى اتجاه، فهى قيم متحركة متبدلة متوالدة باستمرار. ويسعى الفنان المسلم إلى البحث عن تلك القيم التى لا يمكن امتلاكها أو إدراكها بالعقل فقط، بل بالحدس أى بالعقل والحدس

(١) د. عفيفى البهنسى: الجماليات الإسلامية فى الفن الحديث، دار الكتاب العربى، طبعة أولى، ١٩٩٨، ص١٧

(٢) د. عفيفى البهنسى: المرجع السابق ، ص١٨.

الإبداع والتذوق، تماماً كما كان "التوحيدي" يتحدث عنه قبل ألف عام إذ يقول: إن الفكر مفتاحا لصنائع البشرية... والإلهام مفتاح الأمور الإلهية[١].

هكذا فإن الضوء في الفن الإسلامي يختلف عن الضوء في الفنون الأخرى التي تبدو فيها المحاكاة هدفاً ومعياراً.. فالضوء أكثر روحانية وتعبيراً عن المطلق. وعندما سعى الفنان المسلم من وراء الرقش الهندسي إلى التعبير عن النور كان من خلال الحركة الوميضية، التي جعلت خامات الرقش نجوماً سداسية أو ثمانية مع مضاعفاتها تعبيراً عن مصدر النور فكان السعي وراء النور أي الجوهر، هو أحد أسباب وحدة هذا الفن.

أما "اللون" فكان أداة رامزة لمفاهيم عقيدية ولاسيما عندما استنتج عملياً أن اللون هو صفة للنور والضوء، وبدونه ينتفي ظهوره، وأن للنور السماوي الآتي من الشمس قدسية وخطوة يكتسبها في جل المعتقدات، وفي العقيدة الإسلامية جاءت دلالات اللون تعبيرية رمزية أو حسية أو جمالية، وارتبط اللون بمصدرين جوهريين:أولهما ـ النور القادم من السماء المقترن بالخالق الأعلى فهو نور الله سبحانه أو (نور القلوب) بما يعنيه الإيمان المنور لدواخل النفس المظلمة، وبذلك المفهوم فإن اللون وجماله يقترن مع وجود الضياء ثم يتداخل في المفهوم مع العدل أو القسطاط الإلهي. وأصبح الأسود المظلم لون الحزن والألوان المشعة دالة على الحبور في الأعراف الشعبية، وثاني الحوافز المرتبطة باللون هي العين كأداة حاسة لذلك النور.

هكذا فإن الرقش العربي الذي يقوم على عناصر غير تشبيهيه يرتكز على أساس ضوئي حركي، على عكس بعض اتجاهات التجريد الحديث التي تقوم على أسس مكانية ساكنة جامدة.

- **جداريات مغربية معاصرة في ظل الموروث الإسلامي:**

تزخر دولة المغرب بأزهى الألوان والزخارف والأشكال الهندسية التي تولد في تكويناتها على الأسطح المعمارية المختلفة الضوء بشكل ساحر، حيث تمثل الزخارف في حياة الناس في المغرب أهمية بالغة، ففي كل ركن هناك زخارف وألوان تتردد في إيقاعات تنسج الحياة كلها سواء عند الأغنياء أو الفقراء، فحتى في الأماكن الفقيرة لا بد أن نرى الزخارف اللونية.

وعندما زار أحد الأثريين قصر الباشا سامي جلاوي بمدينة مراكش في عام ١٩١٣، كان ينظر للمكان في اندهاش وظل يلفظ كلمة "انعكاس " قائلاً:

---

(١) المرجع السابق: ص١٩.

" خط لخط، ولون للون، ذهب لذهب، الموزاييك في الأرضيات بتصميماته ينعكس ويتردد في أشكال وتصميمات القبة العلوية (السقف)، انعكاس، انعكاس..."(1)

فالمرء حينما يتواجد في هذا الجو الساحر يشعر كأنه محاط ضوئياً، فالجدران لها بريقها وألوانها التي تتردد في شكل إيقاعي متكرر، والسقف معلق ومرصع بالذهب لكل ما تتخيله من اختلاط لوني وعمق مضيء، والأرضيات مكسوة بالزخارف والموتيفات، كل ذلك له سحره الخاص الذي لم يتغير مع التقدم والتطور وظل محافظاً على هويته بالرغم من المدنية والمعاصرة، وربما كان ذلك هو السبب لانتشار هذا الأسلوب وبقاءه حتى اليوم.

والزخارف تبدأ من الأشكال الهندسية البسيطة التي تعتمد في تنفيذها على تقنية الترصيع بالزليج Le Zelliji*، فتبدأ الأشكال مثلاً من الشكل البسيط للمربع ليخرج منه خطوط تتقاطع لتكون الشكل ألنجمي في جميع الاتجاهات، فيعطي امتداد للجوانب التي تنتشر في ربوع المكان لنجوم جميلة يخرج منها عالم كبير من الخطوط التي تمتد إلى جميع أرجاء المكان، ( فنرى في زخارف القصر الملكي بمدينة الرباط موتيف يتكون من شكل نجمة بست عشر ذراع داخل مربع، وهذا التقارب بين الدوائر والألوان الزاهية وأشكال الوحدات تتسابق جميعا لتعطي هذه اللوحة الحيوية الحقيقية، والخطوط المستقيمة المتعامدة تخترق العمل كأنها خطوط إشعاعية، وأشكال الورود تلتف حول نفسها وكأنها دوامة تعطي أحساس بالدوران)(2).شكل (٢٢٩)

وبذلك كان الفنان يشكل من تركيب الوحدات الهندسية البسيطة زخارف منوعة خادعة للبصر، ففي الشكل (٢٣٠) عينة من الزليج يطلق عليها (شغلبانchghalban) أي زخارف مجنحة، وتعتمد على تجميع عناصر مختلفة من مستطيل ومربع ومثمن والذي يعطي خداع للبصر فيهيئ لنا أننا نرى مجموعة متتالية من الدوائر في مزيج لوني من الأبيض والأحمر والأزرق.(3)

لقد أبتكر الفنان العربي تقنية تنفيذية واكبت إلى حد كبير تحقيق البعد الفلسفي وراء الفن الإسلامي بتجريداته اللونية وتداخل زخارفه بشكل معقد ممتد

* يعتمد أسلوب الترصيع في المغرب على أسلوب فني يعرف باسم الزليج Zellij وهي بلاطات خزفية مجلزة بألوان متعددة يتم تصنيعها يدويا ثم تجمع منها الأشكال الهندسية لملأ الجدران والأرضيات والأعمدة.

(1) Narjess Chachem, Benkirane and philippe Saharoff : Marrakech Demeares et Jardins secrets, ACR edition. Paris,1990, p.74.

(2) Andre' Paccard: le Maroc et l'artisanat traditionnel Islamique Dans L'Architecture, p.412.
(3) Abid : p. 405

ومستمر إلى ما لانهاية، وهو أسلوب ظل يتداول منذ مئات السنين وتتوارثة الأجيال من الفنانين المحافظين إلى حد بعيد على هويتهم وأصولهم الفنية، وهو ما كان وراء استمرار وجود هذا الفن حتى يومنا هذا له كينونته وشخصيته المتفردة، على الرغم من دخول بعض التعديلات والتصميمات المعاصرة وبعض مظاهر التحديث في تركيب الوحدات الزخرفية، ولكنها ليست بالشكل الكبير الذي يفقد هذا الفن هويته واستمراريته، وسوف نستعرض مظاهر تلك التعديلات المعاصرة من خلال استعراض تقنية الزليج في المغرب العربي في نماذج حديثة تم تنفيذها. والتي بالرغم من أنها تم تفسيرها بأشكال جديدة تبعد عن الأشكال التقليدية إلا أنها تستلهم من التكنيك القديم، وهو بذلك في تطوره يوازي فن التصوير الحديث الذي يلتزم بالروح ويحترمها لكن يبعد عن القواعد الأكاديمية.

- **الزليج Le Zellije :**

تعكس تقنية التصوير ألجداري باستخدام قطع الزليج Le Zellije نوعا من التأثر بين الفنون الشرقية والفنون الغربية، حيث أوجد الفنان العربي لغته التعبيرية والتقنية الخاصة التي قد تكون متأثرة بالفن البيزنطي وتقنية الموزاييك التي تعتمد على التراص والتلاصق بين قطع الفسيفساء الملونة لتكوين لوحات تصويرية ألحقت بالبناء المعماري، ولكنه فن أوجد لنفسه شخصية مختلفة قائمة بذاتها تتسم بالبساطة والأصالة والليونة في أسلوب تركيبة.

والزليج هو مكعبات من الطين المحروق بمقاس ١٠سم×١٠سم ومغطاة بالمينا الخزفية الملونة (email)، هذه المكعبات مقطوعة يدوياً باستخدام شاكوش ثقيل يسمى بالمنكاش menqach، حيث يتعامل به الفنان مع القطعة بشكل دقيق لتشكيلها، وفي النهاية تكون القطع تشبه ألعاب البازل ذات التركيبات الذهنية العالية التي يكّون بها الفنان زخارف (موتيفات) تواكب قواعد تقليدية للرسوم الإسلامية ذات الطبيعة الهندسية التجريدية. (١)

**ويتكون الزليج من مركبين أساسيين:**

(١) **الطين:** هو من طمي مدينة "فاس" Fes الذي يحضر من تربة مدينة فاس الطينية، ويتم عجنة في أحواض مائية يطلق عليها "الزوبة" La Zouba، حيث يعجنها العجان بيديه وقدميه في الماء (٢). شكل (٢٣١)

(٢) **المينا المزججة:** وهي عبارة عن سائل لوني يتكون من مركبات أساسية يضاف إليها مكسبات اللون، هذه المواد الأساسية تتكون من مركبين أساسيين هما مادة الرصاص ورمل "مكناس" meknes، واللذان يضاف

(1),(2) Andre' Paccard: le Maroc et l'artisanat traditionnel Islamique Dans L'Architecture, p . 357

إليهما قواعد المينا التي تكسب القطع الخزفية بعد حرقها الألوان المطلوبة، وهذه القواعد كالأتي :[1]

**اللون الأزرق** ـ يتم تحضيره من الرصاص + الرمل + أحجار كازابلانكا Casablanka.

**اللون الأخضر** ـ يتم تحضيره من الرصاص + الرمل + النحاس الأصفر.

**اللون الأصفر** ـ يتم تحضيره من الرصاص + الرمل +حجر مخصص من "فاس" لا تمييزه إلا في فترة الأمطار +صدا الردياتير الخاص بالعربات.

**اللون العسلي** ـ يتم تحضيره من الرصاص + الرمل + أحجار حمراء من جبال "فاس".

**اللون الأبيض** ـ يتم تحضيره من الرصاص + الرمل + الزنك.

**اللون الأسود** ـ يتم تحضيره من الرصاص + الرمل + أحجار مغناسيوم maghnasiya من الصحراء.

**اللون الأحمر** ـ يتم تحضيره من الرصاص + الرمل + بودرة يتم جلبها من فرنسا منذ حوالي أكثر من ٢٠سنة.

- **الخطوات الأجرائية لصنع جداريات الزليج المزججة :**

(١) يتم فرد الطين على منضدة خشبية ثم تقطع بشبلونة خشبية gabarit إلى مربعات ١٠سم×١٠سم وتترك لتجف تماماً في درجة حرارة الشمس الطبيعية، ثم يتم حرقها في الفرن.

(٢) بعد حرق المربعات الطينية تخرج من الفرن ويتم طلاء السطح العلوي منها بالمينا، وذلك بيد خبيرة ماهرة وسريعة حيث يمسك الصانع بالقطعة ويلامس المينا الموضوعة في أحواض خاصة بالألوان، حيث تلامس المينا السطح العلوي فقط من القطعة وينتشلها بسرعة من الحوض، وتتم هذه العملية وفقاً لكل لون على حدا حتى الانتهاء من الكمية المطلوبة.

(٣) ثاني عملية حريق وهي حريق الألوان تتم على درجة حرارة قريبة من ٨٠٠ْم، ويتم إشعال النار أسفل الأفران بدون انقطاع طوال مدة الحريق، وذلك بإضافة بذر الزيتون المكسر ومواد مختلفة تساعد على الإشعال.

(٤) هذه القطع الطينية المربعة والملونة يتم وضعها في الأفران بشكل خاص حيث يتم وضع المربعات البيضاء أول شيء في أسفل الفرن ثم تليها (فوقها) المربعات الزرقاء، وأعلى منها المربعات الخضراء التي يجب عدم تعرضها للحرارة بشكل شديد. شكل (٢٣٢)

---

(1) Abid : p. .358

(٥) . بعد ٤٢ ساعة من التسوية يتم أخراج القطع الملونة المحروقة من الأفران، ثم يتم فرزها والأشراف على تجميع القطع حسب ألوانها، حيث يتم استبعاد القطع الغير صالحة للاستخدام.

(٦) يبدأ الفنان في توقيع الرسوم الزخرفية على القطع بعد فرز ألوانها وذلك باستخدام عصا من الخيرزان التي تغمس في قارورة من الحبر الأسود، ويتم رسم الحد الخارجي للوحدة ( كل وحدة على حدا ) باستخدام قالب خشبي خاص بالوحدة الزخرفية التي تتفاوت أشكالها الهندسية مما يتيح للفنان فيما بعد تجميعها لتشكل الوحدات الزخرفية التي تكون المسطح الزخرفي الملون، والجدول يوضح أشكال منوعة من الوحدات الزخرفية الملونة وأسمائها المتداولة والمعروفة لدى الفنانين *[1]. شكل (٢٣٣) ،(٢٣٤)(أ،ب،ج،د)

(٧) بعد رسم الحدود الخارجية الخاصة بكل وحده يأتي العملية الأكثر دقة وهي عملية تقطيع قطع الزليج وتسمى " التكسير Le Taksir" حيث يمسك الصانع القطعة بشكل شديد (قوي) بإحدى يديه، وفي اليد الأخرى يمسك الشاكوش الكبير المسنن " المنكاش" الذي يتم به قص القطع ذات الأشكال المختلفة في حركات سريعة*. ويتم تكسير القطع على حجر من "الدبش" الموضوع في الساحة *على هيئة شكل هرمي مدبب بأرتفاع ٤٠سم من الأرض، ومثبت على نهايته العلوية المدببة حجر من مادة صلدة ( تكون عادة من الرخام ) أو من جزء معدني لا تتعدى في

---

*هذا الجدول تم تقديمه شخصياً من المعلمين مولاي حفيد Moulay Hafid وحاج ملوكي Hadg Mellouki والذي تم توثيقة بمعرفتهما.

* من المهم أن نعرف أن حركة قص الزليج تكون منتظمة في تكسيرها حيث يمسك العامل الشاكوش باليد اليمنى وعن طريق اليد اليسرى يحرك القطعة في اتجاه التكسير وكوعه اليمنى مرتكز على ركبته حتى يحدث توازن محوري ما بين حركة الشاكوش والقطعة التي يتم تكسيرها.

*بصفة عامة تقطيع الزليج يتم في ساحة العمل ( أي المكان الذي سيتم تركيب العمل به)، لأن ورشة التقطيع تكون بسيطة جداً ولا تتسع لحجم الأعمال المنفذة بالزليج وتجميعها بمساحاتها الشاسعة

([1])Andre' Paccard: le Maroc et l'artisanat traditionnel Islamique Dans L'Architecture, p. 359.

ارتفاعها من ٣سم: ٥سم، وذلك حتى لا تنكسر القطعة التي يتم تكسير حدودها الخارجية بالمنكاش المستخدم في التكسير.

(٨) بعد أتمام تقطيع قطع الزليج يتم تجميعها في " قفف" بحسب اللون والشكل ، لنجد في الساحة الكبيرة *حيث سيتم تركيب العمل مئات من "القفف" المليئة بآلاف من قطع الزليج الصغيرة التي يطلق عليها " فرم Frem " ، وبصفة عامة فهذه الأعمال يتم إنجازها بشكل واسع من العمالة وعدد القطع ، فمثلاً عند تجديد قصر مراكش على شرف جلالة الملك الحسن الثاني تم إنجاز العمل في سبعة أشهر على يد ١٨٠ عامل لتقطيع الزليج ، واللذين أنجزوا تقطيع عدد ١٢،٦٠٠،٠٠٠ قطعة زليج.

(٩) وقبل أن تبدأ عملية تجميع القطع لتنفيذ الجدارية يقوم "المعلم" أو "الفنان" بعمل "ماكيت" أو "نموذج" للوحدة الزخرفية التي سيتم تنفيذها واختيار تركيب وحداتها وألوانها، وتنفذ هذه العينة بشكل مباشر على الرمل في موقع العمل " ساحة العمل" (حيث تكون القطع متراصة ووجه طلاء المينا إلى أعلى )، وهذه اللوحة التي يصنعها المعلم يستلهم منها الفراغة وتكون هي نقطة البداية لتكون اللوحة التي ستغطي الجدار. وإبداع المعلم هنا يؤدي أحيانا لتحدي تقني حيث انه كلما كانت قطع الزليج أرفع وأدق كلما عبر ذلك عن مهارة وإبداع المعلم "الفنان"، فبعض الأشكال النجمية التي تتوسط الشكل الزخرفي يمكن أن تتكون من ١٥٠ قطعة زليج دقيقة جداً لدرجة انه يمكن وضعهم جميعا في علبة كبريت، وعندما يكون تكوين الجدار معقد جدا يكون عمل الفراغة Ferragha(العمال المخصصون لتجميع القطع في الشكل النهائي للعمل تحت إشراف المعلم وتوجيهاته ) يستخدمون لوضع هذه القطع الصغيرة جداً ملاقيط رفيعة جداً يطلق عليها " زفيت Zfiyet"، كما قد تتضمن أعمال أخرى تنفيذات مميزة جداً باستخدام قطع زليج ضخمة ومنوعة في موتيفات الزليج، فمثلا عند تنفيذ جدار في نافورة ساحة فندق "صحارى أجادير" حيث كان يبلغ عرض الجدار ٦ أمتار وارتفاعه ٢٠م، وهو مكون من موتيفات ضخمة جدا أستخدم "المعلم" في تنفيذ الفريمة الواحدة حوالي ثلاث مربعات كاملة من الطين المحروق لتكوين الوحدة، مما يعد هذه الجدارية من الأعمال الهائلة التي يمكن اعتبارها من الأعمال النادرة غير التقليدية.[1] شكل (٢٣٥) (أ، ب)

(١٠) بعد أن ينتهي المعلم من عمل النموذج الخاص بالوحدة الزخرفية التي سيعتمد عليها العمل يأتي هنا دور الفراغة Ferragha في بدء عملية التنفيذ، فيبدؤا في تجميع قطع الزليج على أرض ناعمة جدا بعد أن يرسموا خطوط التكوين الذي سيتم تجميع القطع بناء عليه مع وضع إطار

(1) Abid : p.390.

خشبي حدودة على هيئة مستطيلات ممتدة الأذرع، ويتم تجميع قطع الزليج بشكل مقلوب على الأرضية ( طبقة المينا الملونة تكون إلى أسفل )، ويكون رص القطع من مركز الوحدة الزخرفية للعمل إلى الخارج، وهو ما لا يمكن للرآي من تخيل الشكل النهائي الملون لتلك القطع المقلوبة المصنوعة بصبر وإتقان. وفكرة وضع القطع بشكل مقلوب قد تظهر لنا أنها عملية معقدة ولكنها في الحقيقة أبسط مما يمكن أن نتخيله لأن كل موتيف لها لون معين وتقسيمات خاصة معروفة لهؤلاء الصناع البسطاء، وفكرة وضع القطع بشكل مقلوب يتم على أساس شكل القطعة التي يكون تصميمها في ذهن الفراغة تحدد له بشكل تلقائي اللون، فالفراغة يكونون على دراية تامة بأشكال القطع ومن التعود أن هذه القطعة ذات الشكل المعين توضع مثلا بشكل تلقائي حول الوردة المركزية، أو مثلا أن هذا الشكل وظيفته أن يعمل كخط واصل ما بين الوردة المركزية والوردات الصغيرة من حولها.

(١١) بعد أن يتم الانتهاء من تجميع الوردات المركزية التي تكون مثل الأم في التصميم - فهي التي تتحكم في استمرار وضع باقي الوحدات المكملة لتلك الوردات - يتم استكمال الفراغات بالوحدات المناسبة التي يراها الفراغة بناء على التصميم كما ذكرنا، وبمجرد الانتهاء من اللوحة على الأرض يقوم " الغبار Le ghabbar " بتغطية ظهر قطع الزليج بخليط من بودرة الجبس والأسمنت الجاف، ثم يتم رش تلك الطبقة بالماء وتترك لتجف مما يساعد على اللصق الأولي بين القطع وسد المسافات البينية بينها، بعد ذلك يتم صب طبقة من الملاط (المونة) على ظهر القطع ويتم فردها بشكل متساوي وتترك حتى تجف. شكل (٢٣٦)

(١٢) بعد الجفاف تكون قطع الزليج قد أصبحت على شكل ألواح جاهزة للتركيب على الجدار المخصص لها، ويتم ذلك بتثبيت الألواح على الجدار في نقاط بالأسمنت الأبيض في شكل تجميعي توافقي لأشكال الموتيفات واتصالاتها، ويكون بعد اللوح عن الحائط مناسبا لملء الفراغ بين اللوح والحائط بكمية من الملاط السائل الذي يتم صبه في الفراغ*(1).

ويعتبر هذا التكنيك من الزليج هو السائد في تنفيذ الجداريات في المغرب والذي يعتمد في توليده الإحساس بالضوء على التضادات اللونية بين القطع المكونة

* سمك اللوحة المجمعة على الأرض بالإضافة إلى سمك المونة التي يتم صبها في خلف اللوح لتثبيتها على الجدار تبعد الزليج من ٤سم:٥سم من الحائط ، وحتى يتم تقليل هذا الفاصل يتم برد قطع الزليج من الخلف لتقليل هذه المسافة .

( 1) Abid: p.391

للعمل وأحجامها والمسافات البينية بين القطع وأسلوب تركيبها ، فنرى في مصلى محمد الخامس بمدينة الرباط ارتباطات هائلة من الأشرطة الزليجية التي يظهر فيها التضاد بين استخدام اللون الأسود في تداخل مع الألوان الأخضر والأزرق والأبيض ، والتي تعطي إيحاء الزجاج المعشق ، حيث هذا الجزء الكبير (أيزارIzar) مكون من نجمة لها أثنى عشر ذراع تمتد إلى مثمنات ، والمهم في هذه الوحدات هو التداخل للعناصر التي تتخذ شكل الورود المقطعة بدقة شديدة في الإطارات الهندسية، والمحاطة بضفيرة لشريطين صغيرين في الأعلى والأسفل ، وهو يطور فكرة تحديد العمل التي تعطي مربعات متتالية ، وفي قمة الجدار نجد شرافة جميلة مكونة من أشكال نباتية متتالية بالتبادل بين الأزرق والأخضر .[1] شكل (٢٣٧)

وبحث الفنان الدائم حول ابتكار تقنيات متعددة تثري الجانب البصري من حيث الملمس واللون والأضواء والظلال وإضفاء بعدا خاصا على العمل ، كان وراء تقديم تقنيات أخرى للزليج لنجد نوع أخر من الزليج يطلق عليه زليج "تتوان" والذي يتم تنفيذه في مدينة تتوان بالمغرب ، وفيه يتم تصنيع قطع الزليج بتكنيك مختلف حيث قطع الزليج " الفرم Frem " يتم تشكيل حدودها بالسكين أو آله حادة عندما تكون الطينة لينة ، وبعد الانتهاء من تقطيعها يتم تسويتها وتلوينها ، وهذا التكنيك غير محبب في مدينة فاس التي هي عاصمة هذا الفن والتي لا تريد أن تعرف غير "الزليج المنحوت" .[2]

ويتم تقطيع الطينة في قالب يتراوح سمكة من ٢:٣سم باستخدام آلة معدنية يتم تقطيع الموتيفات في القالب وهي ما زالت لينه، حيث كل وحدة تكون مقطوعة في الطمي الطري، ثم يتم تسوية القطع والتلوين النهائي والتدوير الذي يكسب القطع شكل الرليف المميز لهذا النوع من الزليج .

هذا الرليف الخفيف يجذب الضوء بطريقة مميزة تكون واضحة أكثر على تفاصيل الموتيف ، فطبيعتها المختلفة عن الزليج المنحوت يسمح بوجود العديد من الأشكال والألوان المختلفة جداً[3] . شكل (٢٣٨)

أما الزليج المقشر Zellige excise (mqechchar) فهو نوع أخر من الزليج التقليدي المتوارث والذي يرجع في أصوله إلى القرن الرابع عشر [4]، وهو يعكس دقة عالية في التكنيك التنفيذي ، وتكون قطعة الزليج الملونة غالباً باللون الأسود والتي يتم تقشير طبقة المينا فيها حول النص أو الوحدات الزخرفية ذات الأشكال الدقيقة حول النص ، وهذا النوع من الزليج يستخدم بصفة عامة في جوانب الأبواب وفي كل الموتيفات الدقيقة التي توضع على الإطارات العلوية للوحة الزليج وبصفة عامة للنصوص الكتابية . شكل(٢٣٩)، ( أ، ب)

---

([1]) Abid : p.439.
([2])Andre' Paccard: le Maroc et l'artisanat traditionnel Islamique Dans L'Architecture, p.454.
([3]) Abid : p. 472.
([4])Abid : p.452

وفي هذا النوع من الزليج تكون مربعات الطينة الملونة أكبر من المستخدم في الزليج العادي ويتم نحتها بمشرط صغير يستطيع به الفنان أن يزيل طبقة المينا الملونة في الأجزاء البينية بين أجزاء عناصر التكوين (الأرضية )، حيث يعتمد على مدى التضاد ودقته بين الأجزاء المغطاة باللون الأصلي للطينة المحروقة في تضادها مع الأجزاء المغطاة بطبقة المينا الملونة ، ويتم إرجاع السطح المقشر إلى مستوى سطح الكتابة بوضع طبقة من العجينة البيضاء المستخدم لها بياض البيض .

هذا الفن المتوارث ذو القواعد الأكاديمية يخشى الكثير من الفنانين المعاصرين العاملين بهذا المجال ابتكار أشكال غير مألوفة منه، فهو كفن متوارث من الآباء للأبناء يحد من حركتهم حيث يعتمدون على الاستلهام من الماضي الزاخر، إلا أن هناك بعض المحاولات والتجارب الحرة لعدد من الفنانين المشتغلين بهذا المجال والذين تعمقوا في دراسة هذا الفن ببساطته وتعبيره العالي، فإلى جانب الموتيفات ذات المبادئ المتوارثة يتم تقديم تشكيلات جديدة من الزليج مثل اللوحات الفنية التي تم تنفيذها في القصر الملكي بالرباط شكل (٢٤٠)، (٢٤١) ،(٢٤٢) .

كما قدم المعلم " مولاي حفيد " من خلال تنفيذه للجداريات المغربية المعاصرة أبتكار مقصود وعدم إلتزام بالقواعد الأكاديمية في بعض الأحيان قد تصل إلى حد التجريد الأوربي الحديث ، فنجد هذا االجدار بأسم " تمكن مبتديء" يعتمد على التضاد مع التناغم باللون الأزرق للوحة السفلية ، ويبين نوع من عدم الألتزام بالقواعد المقصود في التنفيذ ، والذي يرجع إلى الفن التجريدي الأوربي أكثر من الفن التقليدي المغربي.(١) شكل (٢٤٣).

■ **معلم مولاي حفيد : (١٩٣٥- )** (٢)

" الأداة الوحيدة والأساسية في عملي تأتي لي من الطبيعة ( الطين )، فنحن غير موجودين إلا لأن الطين موجود، لأن الأرض كريمة ولأن الأرض التي ترانا نعيش هي التي ستغطينا بعد ذلك ".

هكذا يتكلم "مولاي حفيد علاوي "هذا الرجل المولود في مدينة فاس وهو أبن المعلم " لاربي" وهو معلم زليج الذي هو نفسه كان أبن زليجير "المعلم عمر " وأبوه "المعلم مهدي " معلم زليج أيضا. وقد ترك المعلم حفيد دراسته وذهب لتعلم مهنه أجداده مع عمه "مدغري علاوي مولاي أحمد "، وقد تركت هذه الأيام بصمتها في نفسه وحفزته ليبدع في هذا المجال حيث كان واعي أن لهذا العمل قيمه كبيرة وأنه شيء أساسي، وقد حقق مولاي حفيد عدد هائل من الأعمال المنفذة في القصور الملكية ثم في مصلى محمد الخامس الذي هو حتى اليوم فخر لكل المعلمين الذين شاركوا فيه، وقد نفذ أيضاً أعمال في كود فوار وبروكسل وجنيف في المراكز

(1) Abid : p.471.
(2) Abid : p.440

الإسلامية وفي نواكشوط وموريتانيا وأيضاً في جدة بالمملكة العربية السعودية وفي أسبانيا.

ويرأس مولاي حفيد رابطة مستقبلية لتعليم الزليج وهي مجموعة تضم ٤٢ عضوا وتم أنشاؤها على يد الحاج" أحمد بناني" عام ١٩٦٠، وهي بالنسبة لمولاي حفيد من العوامل التي ساندت هذه المهنة وحمت تعرضها للانقراض، ويقدر المعلم حفيد كثيرا ذوق الفاسيين بكازابلانكا والمغاربة الشباب الذين يعملون في أعمال الزليج ويشجعوا هذا الفن التقليدي فمن هنا يأتي التأكيد على الهوية الوطنية، بالرغم من الصعوبات التي تواجه المشتغلين بهذا المجال من ضعف الأجور في مقابل هذا العمل المضني.

وعن الابتكار في هذا المجال يقول مولاي حفيد " أن الموهبة والابتكار في هذا المجال هي الفاصل في هذه التجربة وهي مجموع غلطات المعلمين، وبالنسبة للمستقبل يكبر الاسم بعد موت الإنسان، وسوف يأتي يوم ينظرون إلى فننا فيفهمون أن كل علامة سواء كانت صورة النجمة الطايرة، أو بوكية ورد... هي رواية وراء أخرى، وفي النهاية تعطي عظى، والأشياء الحسية هنا تفقد معناها، فالزليج هو عيد مستمر. " (١)

ففي منشية مراكش تم تنفيذ قبة كبيرة لقاعة الاستقبال موضوعة في مقابل قبة حجرة العرش، هذه القبة تم تغطيتها بموتيفات جديدة من الزليج الذي ابتكره "المعلم مولاي حفيد " لتمجيد الملك حسن الثاني، وقد تفاجأ الجميع عندما اكتشفوا أن وضع المجموعات الزخرفية للزليج غير منتظمة، وأن هذه الموتيفات غير موضوعه في ترتيب أفقي ، هذه العيوب كانت واضحة أكثر في الناحية اليسرى من القبة وكلما نتجة أكثر ناحية اليمين فأن جودة أسلوب رص الوحدات الزخرفية ( الموتيفات) تبدأ في التحسن . شكل (٢٤٤) (أ، ب)

ونفس هذا الموتيف تم تنفيذه في قاعة العرش فيما بعد ولكن بأسلوب أكثر جودة من قاعة الاستقبال، وعندما تم انتقاد هذا العيب وطلب من المعلم مولاي حفيد أن يعدل الأخطاء التي نفذت في قاعة الاستقبال رفض بشكل قاطع وقال أن هذا له فائدة كبيرة أكثر من عيوبه حيث سيكون هذا الموتيف من سمات منشية مراكش التي تم تنفيذ هذا الزليج بها في عهد الملك حسن الثاني، وأطلق عليه " مثمن كوفي بالقطيب الشيح" "mthemen koufi bel qtib escheh". (٢)

وقد شهد القصر الملكي بالرباط أسلوب حديث لتكوين موتيفات جديدة بروح حرة مستلهمة من السنين الأولى المغربية، وهو عمل جريء من الصعب تكراره كثيرا لأن فن الزليج يعتبر فن متوارث دينيا يحد من حركة الابتكار عند هؤلاء المعلمين الشباب.فنرى في الشكل (٢٤٥)، (٢٤٦) أحاطه بثلاث أشرطة ترسم نجوم بثمان أذرع فيما بينها تنحصر نجوم بخمس أذرع في مزج تقليدي للتضاد بين

(1) Abid : p.440
(2) Abid : p .420.

الأسود والأبيض المضافين إلى الثلاث ألوان الأولية ، والشكل العام للموتيف يظهر كأنه وردات كبيرة لها ست عشر ذراع محاطة بثلاث أشرطة أبيض وأسود ، وأشرطة الإفريز تحمل نفس التماثل في استخدام الأشرطة الثلاثية .

أما الشكل (٢٤٧) فيعرض زخارف متتالية من الرسوم الكوفية التي تشكل عقد تحل مكان الأشرطة التقليدية النجمية في مزج من الألوان الأسود والأحمر والأزرق والأخضر على خلفية بيضاء تحت شرافة مترجمة بنفس المزيج ، ومجمل هذه اللوحة محاط بموتيف يسمى " أيده في أيد أخوه " بلونين فقط [١] ،

والشكل (٢٤٨) (أ، ب) يعرض جدار يحمل تجاعيد من الزليج وهي دليل لاختراع عبقري وبإحساس قوي جدا بالألوان، فهذه الموتيفات المتداخلة بالألوان المتعددة على خلفية بيضاء للألوان البنية والزرقاء تتقابل في زاوية قائمة حتى منتصف الشكل، فتكون شكل الوردة من أثنيْ عشر ذراع وتجميع الأربع مثلثات السود ترسم صليب يوناني عجيب.[٢]

أما في فاس فنجد بالقصر الملكي زخارف منفذة على أسلوب حديث وهذه اللوحة غرضها تبسيط الوحدات الزخرفية وتركيبها ، وهي تتكون من مربعات ملونة مقصوصة بحجم ٣سم وأحيانا مقطوعة بزاوية ، وهذا النوع من التجميع يعكس المفاهيم الحديثة القريبة جدا من رصف الأرضيات الملون المستخدم في أوربا ، ولكن الفنان هنا حاول الاحتفاظ بالألوان التقليدية .[٣] شكل (٢٤٩)(أ،ب) ،(٢٥٠)

وبهذا فإن الدارLe Dar * بجدرانه المحيطة بالمكان يمثل معرض فني "جاليري" للعديد من الزخارف والألوان والتصميمات، حيث تتمازج فيه المفروشات بزخارفها مع الزخارف على الجدران وفي الأرضيات حتى إننا نشعر في بعض الأحيان أن الفنان أستقى من المنظومة الزخرفية لوحدات الأقمشة في تركيب وحدات ترصيع الجدار، والعكس بالعكس فقد ينتقي الفنان مفروشاته بما يتناسب وطبيعة زخارف الزليج التي تزين الجدران بحثا وراء إضفاء نوع من التناغم والعمق الفراغي داخل المكان[٤] ، ففي المنزل الشخصي للمعلم مولاي حفيد نجده وقد ألف أشكال جديدة غير متوقعة في بحثه عن التناغم في الحيز الفراغي ، لنجد بعض أقمشة الفرش تردد الإيقاعات المنتظمة للوحات الزليج ، كما أن هناك موتيفات زليج منقولة عن أقمشة أوربية .[٥] شكل (٢٥١)

---

* الدارLe Dar هو المنشأة السكنية المعروفة في المغرب ولها أكثر من نوع تتفاوت في أساليب بناءها وفي طرزها بتفاوت الطبقات الاجتماعية للسكان .

(1)Abid : p .438
(2) Abid : p.436.
(3)Andre' Paccard: le Maroc et l'artisanat traditionnel Islamique Dans L'Architecture, p. 410 .
(4) Abid : p. 468.
(5)Abid : p. 471.

ومن جهة أخرى نرى في الدار نوع أخر من الامتزاج والتناغم والترديد بين مفردات الزخرفة والتزيين لنجد الشبابيك والأبواب اللذان يمثلان مصدر الضوء الرئيسي للمكان وقد اعتمدوا في تصميم وحدات الزجاج الملون والخشب على تقطيع بسيط جداً يشبه إلى حد كبير تقسيم الوحدات الإسلامية للزليج ولكن ببساطة متناهية، لتمثل قطع الزجاج مساحة أكبر فينساب الضوء في أشعة زرقاء وصفراء وحمراء، ليتفاعل مع الحيز الداخلي بكل ما يحويه من زخارف وألوان، فيكسب المكان تأثيرات لونية لرؤية متباينة على مدار النهار.(1) شكل (٢٥٢)

وفي دار زاهية Palais de la Zahia (2) بمدينة مراكش نجد إحدى الدور التي تمثل رمز للثراء والرفاهية في زخارفها، فهي عبارة عن سلسلة من الحدائق والغرف المزخرفة والمكلفة جداً، أبوابها عالية تصل أحياناً إلى السقف وكلها ملون بالورود والنجوم والأرابيسك والموزاييك الذي تلمع ألوانه مع نزول الماء، حتى أن أعمدة الجبس منحوتة بتخيلات لا تنتهي للمصورين، تأخذ أحياناً أشكال دائرية وأحياناً أخرى مربعة ومثلثة أو محفورة تتدلى منها مشغولات ذهبية وأحجار، وأحياناً تكون مسطحة.شكل (٢٥٣)

وقد مزج الفنان في ذلك المنزل بين حوالي أكثر من ١٠٠٠ نوع من الورود منها المنحوت ومنها المنفذ بالزليج، والتي تمثل نوع من الحلم الدائم الذي لا يرتبط بالواقع ولا بالفصول، ووضعها في مكان عالي قاصداً أن يجذب الانتباه، فيخلق نوع من الحلم الدائم للاسترخاء والتأمل. وهذا التنوع الملموس لاستخدام الخامات أثرى الجانب الجمالي والبصري، حيث تباين وقع تأثير الضوء وتذبذبه على الأسطح المختلفة، فأوجد مجالات متعددة من الرؤية والاستمتاع والاستغراق في التأمل. شكل (٢٥٤)

أما دار شرفا مصلوحين Dar Chorfa Meslohiyne(3) فيتكون من مدخل مربع طويل كبير جداً محاط بحوائط عالية تعددت عليها الزخارف والألوان التي تباينت ما بين الأزرق والروز تغطيها خطوط الأرابيسك التي يتداخل فيها اللون الأخضر، وحول هذا المربع الكبير إطار خشبي ملون بالأحمر الفاقع يكسر بياض الحوائط الملفوفة كلها بأشكال هندسية روز وأزرق وذهبي في النصف السفلي من الجدران. شكل (٢٥٥)(أ،ب)

ويعد هذا البيت مصدر إلهام للشعر العربي، حيث تبعث نافورة الماء صوتاً يتناغم في إيقاعه مع ألوان الزخرفة المحيطة فتبعث شعور خلاب بالجمال والامتزاج بين الصوت واللون. فوجود الماء الجاري إلى جانب الخضرة والظل ألهم

---

(1)Narjess Chachem, Benkirane and philippe Saharoff : Marrakech Demeares et Jardins secrets, p.202.
(2) Abid : p.162.

(3)Narjess Chachem, Benkirane and philippe Saharoff : Marrakech Demeares et Jardins secrets, p.130.

الفنانين إلى إبداعهم في زخرفة تلك المساكن، وعن طريق الرسوم والزخارف فإن الصالات المزخرفة تحمل إيقاعات مختلفة بأسلوب غني وثرى، تتباين فيها الأسطح البيضاء العارية مع الأجزاء السفلى من الجدار المملوءة بالزخارف الغنية، التي تتردد على أعمدة الجبس التي تحمل المقرنصات والزخارف التي تشكل روعة السقف. شكل (٢٥٥)(ج)

وبالرغم من وجود هذه الصور الزخرفية المتكدسة بالزخارف والأشكال والألوان، فإن الممرات الواقعة بين الأحواش والحدائق والحجرات تكون مهملة وغير مزخرفة بتاتاً، وذلك مرجعه رغبة المصمم في مضاعفة شغف الوصول إلى الأماكن التي تملأها الزخارف.

وتمتد زخارف الزليج من داخل الدار إلى خارجه حيث الرياض Le Ryad *(١) الذي يعد من أكثر الأماكن التي يشعر فيها المرء بالجو الحالم والسحر الآخذ بالألباب، حيث تتناغم الألوان مع الأصوات والأشكال والضوء الطبيعي الذي ينعكس في كل مكان، على صفحات المياه الهابطة من النافورة التي تتوسط المكان، والتي ينعكس فيها ألوان الحوائط والمقاعد والأشجار المحيطة لتسقط قطرات من المياه المتلألئة على الأرضيات المزخرفة بألوانها الغنية التي تعكس ألوان الطبيعة المحيطة، فنرى ترديد للألوان الزرقاء ألوان السماء الرحبة من فوق المكان في هارموني مع الألوان الخضراء التي تردد ألوان الخضرة المحيطة يتخللها الألوان الساخنة الصفراء لتشيع ضوءاً خالصاً براقاً تتنقل معه العين هنا وهناك في أرجاء المكان. وتمثل النافورة هنا نقطة مركزية رمزية من خلالها تجرى المياه، وتقسم الحديقة إلى أربعة زوايا (أركان)، حيث يوجد مكان يطلق عليه في الشرق الأوسط إيوان Iwan ويطلق عليه المغاربة البهو B'hau وفى فاس يسمى Bortal ويمثل صالون خارجي.

ومن الدور التي يتميز فيها الرياض بالارتباط الحيوي بالطبيعة ويتميز باللون الأزرق الصارخ الذي يعكس ضوء السماء وسمات اللونية لمنطقة حوض البحر المتوسط هي دار مصلوحي dar meslohi، والتي تعتمد على الرؤية الروحية الكونية للفنان المسلم الذي أهتم باللون وأكسبه صفات ضوآنية خاصة في الترصيع بوحدات الزلييج الزخرفية. شكل (٢٥٦)(أ،ب)

والرياض في أصله مكون من غرفتين أساسيتين أمام الجوانب الصغيرة من مستطيل كبير مفتوح على السماء عن طريق هذه الباحة الداخلية (الرياض). هذه الغرف الطويلة والضيقة تملأ جدرانها الرسوم الجدارية التي تغطي حتى الأرشات، فتولد نوعاً من الضوء داخل المكان فترمي ألوانها على الممرات الداخلية

* الرياضLe Ryad هو في الأصل عبارة عن حديقة مغلقة مفتوحة على السماء مرسومة على أساس نموذج معين يقسم إلى أربعة أجزاء (مقاطع) حول النافورة التي تتوسط المكان، والحديقة فيه تمثل جزء من الكل الكبير حيث يمكن أن تتعدد أماكن الحدائق في الرياض.

(1) Abid : p.44

والسلالم.والناحيتين الأخريين من المستطيل لا يوجد بهما أي نوافذ أو أبواب، وتكون أحياناً مزخرفة بالكامل. وداخل هذا المستطيل الكبير يقع خط وهمي فاصل يمثل جانبي المستطيل يقع على هذا الخط الساقية أو النافورة، التي تمثل مصدر مائي محاط بحائط صغير يحمل زخارف الزليج.(١)

في رياض مولاي بوبكر Riyad Moulay Boubker ، نرى إحدى الجالريهات المليئة بأشكال الزخارف وألوانها وملامسها المتعددة والمتباينة، حيث الزخارف مستمرة في أرجاء المكان تنتشر بالأرضيات لتصعد إلى الجدران وتمتد إلى الأسقف، لنرى منظومة لونية وتكوينية مختلفة في إيقاعاتها النغمية، فالزليجي في أرضية المكان لزخارف لا نهاية لها متعددة في ألوانها، والطرق كلها من الموزاييك الذي يضيء فيعطى انعكاس ناعم وغريب، معطياً نوع من التناغم الموسيقى المتوازن، الذي يميز روح هذا المنزل وطابعه في ثراء بصري يجعل المرء يبحث فيه عن تفسير خفي وراء الأشكال التي لا يمكن حصر ثراءها.(٢)

ومن اللافت للنظر في هذه الدار والذي يظهر اختلافها عن الدور الأخرى هو المزج بين روح الفن الإسلامي بزخارفه المعروفة المنفذة بالزليج الممتزجة مع وجود لوحات فنية تحمل سمات الحضارة اليونانية والرومانية بزخارفها وشخصياتها الأسطورية والمنفذة بالموزاييك والزلط، وهو أسلوب يعد من النماذج الفريدة الغير معتادة. شكل (٢٥٧)، (٢٥٨)، (٢٥٩)

بينما في دار جيان كارلو Dar Gian Carlo نجد أسلوب أخر يعتمد على المزج بين الأساليب التقليدية للرسوم الجدارية والنمط الزخرفي المعهود. الذي يغطي جميع أرجاء الجدران في البلاد وبين التصوير ألجداري اللوني Tromploil الذي يعكس نوعاً آخر من عبق المكان حيث يفتح الحيز المعماري الداخلي على منظر وهمي يحمل الطابع البيئي المحيط من الأشكال ألبنائية ومنظر للاندسكيب وكأن الإنسان الموجود بالداخل ينظر من شرفة إلى المحيط الخارجي. والتعبير عن الضوء هنا ضمني يشعرنا بسخونة المناخ السائد في البلاد من خلال استخدام الألوان الدافئة نوعاً وهى نماذج نراها في دار جيان كارلو Dar Gian Carlo . شكل (٢٦٠)

........ووراء سعي الفنان العربي للبحث عن تقنيات تواكب محاولات الفنانين العرب على تنوعها إلى البحث عن رموز ومفردات خصوصيتها لتأخذ أبعادها ودلالتها في معطيات الثقافة العربية الروحية والجمالية، ومن هذا السعي سوف تنطلق التجارب في إلحاق أعمال التصوير بالمسطحات المعمارية في جداريات ستبلور رموزها ورؤيتها وفلسفتها وقيمتها على معارج الإبداع.

---

(1) Abid : p.46.
(2) Abid :, p.204.

ومن التقنيات التي لاقت محاولات تجريبية أذابت الفواصل بين الفنون الأساسية من نحت وتصوير وعمارة استخدام "الخزف الملون " في تصوير جداريات مزججة تقود إلى بلورة الكثير من أساسيات الرسم والنحت والجداريات، وتسعى إلى وحدة عناصرها الفكرية ومفرداتها الرؤيوية والتداخلات التركيبية في العمل الفني الذي يتبلور بفعل تلاعب الضوء بالأسطح ذات الأبعاد المختلفة.

فالأعمال ألجدارية الخزفية المزججة تعد من أكثر الأعمال الخزفية حرية لأنها تتيح حرية التصرف بأشكالها وأبعادها حيث يكون للفنان الحرية في استخدام الخامة الطينية لتشكيل أبعاد العمل بإكسابه مستويات متباينة للسطح، كما يلعب اللون دوراً رئيسياً في تصوير أسطح الجداريات الخزفية.

ونجد لهذه التقنية صدى في العديد من الدول العربية فظهرت أسماء فاعلة في هذا المجال فظهر في المغرب الفنان عبد الرحمن رجول وموسى الزكاني، والفنان وعدان من الجزائر وهو أكثر إنتاجا في الجداريات المزججة أكثر من الخزف بمعناه الفني وهو اقرب في ذلك إلى ( غازي السعودي) بجدارياته المنتشرة في بغداد – واقربهما إلى فن عبد العزيز القرجي في تونس خلال جدارياته المتميزة..

وظهر في الأردن الفنان الفلسطيني محمود طه [1] والذي كان له أسلوب مميز في إنتاج الجداريات المزججة التي تكمن فيها أعمق الآمال في البحث عن الخصوصية والقومية التي يسعى الفنان العربي إلى تحقيقها في إبداعاته الفنية، وتلك الأسماء قد شغفت بإدخال الحرف والكتابة والنقش والزخرفة في أعمالها الفنية على وفق تجربة المبدع منهم وصياغته الفنية وأسلوبه ومضامينه.

- **الفنان محمود طه:(١٩٤٢- )**

ولد محمود طه في يافا عام ١٩٤٢، والتحق بأكاديمية الفنون الجميلة ببغداد حيث درس فن الخزف كما درس الخط العربي على يد الخطاط العربي المرحوم محمد هاشم البغدادي، تخرج عام ١٩٦٨، وتابع دراسة الخزف في كلية كاردف Cardiff في مقاطعة ويلز ببريطانيا مبعوثاً من قبل المعهد الثقافي البريطاني، وتخرج عام ١٩٧٦م. [٢]

ويذهب الفنان محمود طه في بحثه على المادة الصلصالية إلى تقديمها على أنها مادة بصرية تحتوي مضامين فكرية وميثولوجية وشعبية وتاريخية بل هي أعمال خزفية تسجيلية عن واقع الشعب المعذب الذي ينتمي إليه، وينقل الفن المادة

---

(1)http://omanart.jeeran.com/archive/122758/11/2006/html.

(٢ ) وجدان علي : الفن المعاصر في الأردن،الجمعية الملكية للفنون الجميلة، عمان، المملكة الأردنية الهاشمية، ١٩٩٦ ، ص١١٧ .

الطينية إلى أفاق جديدة ويسرد على جسد الطين لينا وقاسيا قصصا عن عذابات الإنسان وهمومه وتراثه الجمالي و ألحروفي. [١]

يضمن طه الذي يعد من اشهر فناني الخزف في الأردن والوطن العربي و العالم خزفياته و جدارياته نوافذ، وحروف، ووجوها مجردة، وبوابات و قبابا ومآذن، و شخوصا، و زخارف وأهِلَة....، تلك المفردات التي تشكل بعدا مختلفا في كل قطعة وتحمل رسالة مهمة لكل فضاء من الأعمال سواء كانت كرات خزفية أو جداريات أو صحونا وغيرها من المختلف من القطع التي لم تأخذ الشكل الاعتيادي.

فالفنان طه الخزاف يبتعد كثيرا في أعماله عن التقليدي ويتجه به نحو تكوينات جيدة وهيئات مختلفة للشكل فلا الطبق كما عهدناه ولا القطعة الخزفية كما هي في مخيلتنا بل أصبحت المعلقات الخزفية تحمل خصائص اللوحة كاملة بل وفيها من التجريب الكثير على الخامات والسطوح وتحتمل معاني كثيرة ورسائل مهمة.

إلى ذلك لا يجعل الفنان طه أعماله غريبة عن طقوس مادته الطينية وخصائصها لقد كان مخلصا لها لتكون بين يدي المتلقي ثمينة وثرية تعج بالتفاصيل و قيمتها مما تتضمنه من نص كتابي أو شكلاني. و يحتفي طه وهو خطاط معروف بسحر ريشته في أعماله بالحروف وجمالياتها وإيقاعاتها وبالشخوص وإشارات أخرى ليحافظ على ملمحها الشرقي وليبقيه متعلقا فيها.

وكتب عنه الفنان التشكيلي والصحفي " رسمي الجراح " يقول[٢]: " منذ زمن استحق محمود طه بان يوصف بالفنان الرائد في فنه ذلك انه ومنذ زمن بعيد وصل وبفضل تفانيه إلى أسلوبه الخاص الاتجاه، ليس المميز فقط، بل الجدير بان يستمر أن يدرس ويدرس بكفاءة، لقد حرر فن الخزف من تقاليده المتوارثة، حرره من الأبجديات الثابتة ضمن الإطار الحرفي وبهذا أكد امكانات هذا الفن في المعالجات التشكيلية عبر حداثة رفيعة المستوى وتقنية متطورة، ولعل تكرار الترابط بين الطين كخامة وبين طاقة هذه المادة على التحول هو الذي دفع الفنان لإعطاء اكبر اهتمام للإحساس والملمس والرؤية عبر العقل.. يمكن القول أن الصياغة البصرية هنا هي نتاج الدراية، نتاج الخبرة العملية وتراكمها، إلى جانب طاقة المخيلة والتأمل الفكري، واعني المخيلة التي تنتج القيمة الجمالية وتجعلنا ننتبه ونحاول الاستجابة وإحداث تغير في أذواقنا وأنماط تفكيرنا.. إن تجريدية الحروف أو الكتابات رغم كونها من روائع الخط العربي الخط المحتفظ باصالته، قواعده ونسبه وإجادته، إلا أن مثل هذه الكتابات التي يتقنها محمود باحتراف عال، ليست نصا بذاتها، ولا غايتها الإفصاح عن أي نص بقراءة محددة، الدافع لا زال هو

(1)http://www.alrai.com/print.php?news_id= ١٣٠٩٩٩

(2)http://www.alrai.com/print.php?news_id= ١٣٠٩٩٩

الإيحاء بصوت ما وراء حالة السكوت النحتية للخطوط، الخطوط التي لا تنسينا حركتها، أو إيقاعها، بل تؤكد التوازنات الجمالية، تآلفها وتكيفها مع المحيط العام أيضا، تمتلك قوة جذب بصري أساسية، منها نحو الخارج، والعودة ثانية نحو الداخل. مثل هذه الحركة هي تعبير عن حوار متبادل بين الصورة الذهنية من جهة وبين الحواس من جهة ثانية.. مخيلة محمود طه في اتصالها الأول والأخير، وفي اتصالها الدائم تؤشر على ارتباط وثيق وعميق بذاكرة نابضة مستيقظة والذي يجعله ممعنا في طقوس الطين، هو هذا الاتصال بالذاكرة، ربما من اجل الانعتاق أو الخلاص من أحداث ووقائع تعهدتها المأساة، تستجيب الحواس بكل تأكيد لمثل ذاكرة حساسة كهذه وبقدر ما تعيد صياغة أثرها على السطح، تهرب للأمام تنسحب من الحياة إلى هناك فيما وراء الفن، وتجد الذاكرة ذاتها في بقعة نور."

وخبرة الفنان طه طويلة في المادة فهو يعرف كيمياءها ويعرف كيف يوظفها ويزيح غبار الزمن عنها لتتكشف عن ذاكرة منسية من خلال تلك التركيبات التي تمزج بين الهندسي والحر اللامنتظم والسطوح الخشنة والملساء وأخرى متنوعة وكأنه يذهب بنا للتأكيد على حالة المادة وقيمتها عند تبدلها من حال إلى حال.فنجده يمزج في بعض أعماله بين لوحات الطين المعلق والورق المضغوط،وتلك التقنية الأخيرة هي منجز الفنان في بحثه على الورق التي منحها أيضا ملمس الطين ولونه ليبقى اثر الزمن ظاهرا وحاضرا لأهميته بما انه يبحث حضور الذاكرة في الأعمال وهي محور عمله(١) .

أما الألوان التي يستخدمها في تزجيج قطعة فقد عمل طويلاً في تجارب مختلفة خرج منها باللون الأحمر المرجاني الذي اشتهر به فخار "أرنك العثماني" والأخضر والأزرق والأصفر بدرجاتها المتفاوتة والرمادي والأسود(٢)

و يعتق الفنان أعماله من خلال الأحبار الخاصة التي يستخدمها وكذلك ألوان الخزف ليؤكد على إصرار الذاكرة وأبعاد القضية التي يشتغل عليها، ويعمد إلى تلك الجملة اللونية ذات الصيغة غير البراقة أو الصاخبة ليقرب المتلقي إلى ذاكرة مختلفة لا تدهش بل تبقى من خلال لغتها ومفرداتها وملمحها.(٣)

ويعتبر طه أول خزاف مارس وطور هذا الفن في الأردن، له تجارب ناجحة في استعمال ألوان التزجيج، وعلى هذا نستطيع تقسيم أعماله إلى قسمين:

**أولهما:** الأطباق والجرار والأباريق والأكواب بأحجامها المختلفة التي يجمع فيها ما بين التراث الخزفي الإسلامي وما قبل الإسلام، وأدخل عليها الرموز الخطية البارزة والغائرة كما نجح في تطويع الشكل الخارجي للقطعة حسب مزاجه وابتكاره مع دمج الحروف العربية كلها(٤).

---

(1) Abid .

(٢) وجدان علي: الفن المعاصر في الأردن،ص١١٨.

(3)http://www.alrai.com/print.php?news_id= ١٣٠٩٩٩

(٤) وجدان علي : الفن المعاصر في الأردن، ص١١٨.

**أما القسم الثاني من أعماله:** فهي الجداريات الخزفية والقطع النحتية وتتميز بمواضيعها القومية وبأسلوبها الخطى، حيث تمتزج الحروف والكتابات العربية بالكتل التكوينية في نمط تعبيري رمزي يدل على مهارة الفنان التقنية وإبداعه الفني المستلهم من جذوره الحضارية[1] ، فنرى في عمله " تواق إليك يا قدس أعتماد الفنان في صياغته التكوينية للعمل على التباين في مستوى الأسطح وتعدد الملامس بين المساحات ، مما كان له من أثر فعال في التأثير البصري في نفس المتلقي عند اصطدام الضوء بتلك الأسطح وخلقه عمقا فراغي بالمسطح من شأنه أن يبرز عناصر التكوين ويؤكد المعنى والمضمون. شكل (٢٦١)

إن التحولات الصياغية باتجاه جمالية الأشكال الخزفية جاءت نتيجة لبحوث ودراسات وصبوات تلقائية امتزجت بالروح أو الجوهر والعقيدة فاستلهمت فيها تطلعاتها لخلق أشكال إبداعية، تعددت وتمايزت فيها الأساليب الزخرفية العربية الإسلامية و أبدعت وحدات جديدة في التعبير عن الجوهر العربي. وفى فن "الجداريات" تكمن أمال البحث عن الخصوصية والقومية التي نسعى إلى تحقيقها فى فنوننا وثقافتنا... وستعجل بنمو أشكال إبداعية في محيط يشترك الفنانون العرب جميعاً بتقديره وتقييمه قومياً وعالمياً.

- **الضوء في الصراع العربي يتسلق الجدار:**

عندما أقرن الفنان الأوربي المسطح المعماري بالصباغات اللونية كان يهدف إلى أيجاد لغة تخاطب فنية تعبر عن واقع وفكر المجتمع المعاصر الذي يعيش فيه، أما في الواقع العربي المعاصر وأحداثه الفاعلة في المنطقة العربية المناهضة للاحتلال الصهيوني فأن التصوير ألجداري بالصباغات اللونية له نهج تعبيري مختلف يحمل في طياته بعدا تعبيريا ورمزيا يمتزج بالواقع العربي ونبض المجتمعات الثائرة، معبرا بضوآنيتة الدرامية عن آلام وأحلام تلك المجتمعات.

فتسعى محاولات الفنانين العرب على تنوعها إلى البحث عن رموز ومفردات خصوصيتها لتأخذ أبعادها ودلالتها في معطيات الثقافة العربية الروحية والجمالية، ومن هذا السعي سوف تنطلق التجارب في الفن وستتبلور رموزها ورؤاها وفلسفتها وقيمتها على معارج الإبداع.

وتحت غطاء النضال الإنساني الشامل تنعكس على الأفكار مرارة الأحداث وقسوة الهزائم السياسية والعسكرية، لتقلب الكثير من الموازيين وتغير العديد من القيم، وينسحب هذا الانعكاس على الفنون التشكيلية الأكثر حساسية لأنها فن مستقبلي ولأن حاضرها هو الذي يصنع الفن الأتي.

هذا النزوع نحو رفض الواقع العربي والصراع في المنطقة العربية المحتلة كان دائما الدافع وراء العديد من أعمال الفنانين العرب المعاصرين الذين أما أقرنوا أعمالهم بشكل مباشر بالجدار أو استخدموا اللوحات المرسومة في المرسم ( لوحة

الحامل ) ذات المساحات الكبيرة ومن ثم ألحقوها بالجدران في أماكن مخصصة لها وأطلقوا عليها مسمى "جداريات" ، ومن هؤلاء الفنانين اللذين كان لهم دور بارز في حركة فن التصوير ألجداري العربي المعاصر الفنان الفلسطيني إسماعيل شموط وزوجته الفنانة تمام الأكحل ، الذين استخدموا اللون بأسلوب تعبيري يتبع المدرسة الواقعية الانطباعية مع استخدام الرموز كنوع من التعبير عن الحياة وعن كل ما يحيط بالفنان من أحداث ومواقف، وتعبير عن الحلم الفلسطيني وتجسيد للجرح العربي الدامي ومرارة الواقع الذي يخالجه أمل في الخلاص والحلم بالنجاة .

أما الفنان السوري غازي ألخالدي (١٩٣٥- ٢٠٠ ) الذي فهم الأصالة من خلال صدق المعاناة وعمق الشعور بالمسئولية القومية، واستطاع أن يمثل فنا منتميا لحضارة معينة من خلال انتمائه لواقع معين، عبر بلغة تصويرية صريحة عن عالمه الداخلي وعن مواقفه وعن عواطفه، فأجاد لغة التعبير ألوصفي وكان أمينا على مفردات هذه اللغة ، لذا جاءت أعماله دائما ما تعتمد على الرمز (فالحصان يرمز إلى بطل أو إلى شهيد، أو الحصان يرمز إلى رجل عاشق، والشجرة ترمز إلى الخصب واستمرار الحياة، ومن ناحية أخرى ترمز إلى الوطن في تجذرها بالأرض، والمرأة ترمز إلى العطاء الذي لا ينضب، والطير يرمز للحرية، والشمس ترمز إلى التجدد...واستمرارية الزمان، والغزال يرمز إلى الأمن والسلام، حتى في علاقة عناصره مع بعضها يحملها مضامين رمزية مثل عناق الحصان والفرس، أو وجود امرأة على نافذة تطل على دمشق القديمة وعن بعد تتأمل حصانا شاردا، كأنما يوحي لنا انتظار الحبيب الغائب. إن اختيار ألخالدي للرمز في مجمل أعماله الفكرية التأليفية ( الجدارية) تعني بالنسبة له توظيف هذه العناصر توظيفا تعبيريا وليس مجرد أشكال يضعها ليكمل تكوين اللوحة.) (١)

وجدارية جيل البناء شكل (٢٦٢) تعد من اللوحات الكبيرة التي أستحضر فيها الخالدي عناصر كثيرة تحمل العديد من المعاني والرموز مما يعطيها هذا الزخم الفكري والطابع الملحمي ويعدها من الأعمال الجدارية الهامة عند الخالدي .فالتكوين عنده يحمل طابع ملحمي يستحضر فيه عناصر بشرية أو حيوانيه تتفاعل جميعها وتتكامل، فكلها مترابطة تشكل وحدة متكاملة لا يمكن فصل أي جزء منها ، فهو يضع كل عنصر في مكانه ثم يربطه بالأشكال المحيطة به ، دون أن يفرق بينه وبين أرضيه اللوحة ، أي ان اللوحة كلها من نسيج واحد . فنسيج اللوحة الجدارية عند الخالدي لا يفرق بين الشكل المرسوم ( أي عنصر اللوحة ) الأساسي وبين أرضية اللوحة .

أما اللون عند صياغته بين الظل والنور فيعتمد أحيانا على نظريات التكامل بين اللون الواحد ودرجاته ، وفي أحيان أخرى يجنح إلى التضاد اللوني ، وأحيانا ما

---

(١) د.عفيف البهنسي : الخالدي ... والرسالة الفنية ، تأملات في أعمال الخالدي ، مقال للدكتور فرانسوا بيرجيرالك أستاذ النقد وعلم الجمال في جامعة السوربون ، ترجمة أميل سكيف ، باريس ، ١٩٩٥، ص٢٦ .

كان يجمع بين الأسلوبين( خاصه عندما يرسم لوحاته دمشق القديمة معتمدا في رؤية الظل والنور على تعايش التضاد والتكامل في وقت واحد ) (١)

هكذا كانت أعمال هؤلاء الفنانين نبعا للفنانين المعاصرين في المنطقة العربية المحتلة أججت مشاعرهم وحفزت مخيلتهم فأستقوا من نبعها مفردات تعبر عن واقعهم المرير بأسلوب رمزي يحمل مضمون تعبيري واقعي ، أدمجوها بجدرانهم بشكل تصويري مباشر ، كان الجدار فيها بالنسبة لهم نافذة يطلوا منها على داخلهم ويفتحوها على العالم من حولهم ليطل منها على مكنوناتهم وآمالهم ، مستخدمين تقنية التصوير بالصباغات اللونية بشكل مباشر على الجدار في أسلوب تفاعلي مع الجدار والموضوع المصور.

**تصوير جدار الحد الفاصل على الأراضي الفلسطينية المحتلة :**

الجدار عند الفلسطيني مختلف جدًّا، فهو شيء قاس وخشن، عنيف وعنصري، يستعصي غالبًا على الوصف بما يحمله من قبح وكونه مصدرًا لألم مستمر لا يتوقف، (فيصف الفلسطينيون الجدار بأنه "كائن حي" بشع من الأسمنت المسلح بجسمه الهائل، يتمدد يوميًّا بقوة وصلابة وعنجهية وعنف مفترسًا الفضاء والأرض والإنسان، يتعرج كثعبان ضخم لا مثيل له، وبذلك تحول إلى "جار" إجباري بشع للإنسان).(٢)

فالجدار وجد على أرضهم، ولكنه لم يُبنَ في قلوبهم، فلم يستسلموا لـ"ثقافة الجدار" أو تحديدًا ثقافة الهزيمة والاستسلام التي ترضخ للأمر الواقع وكأنه قدر إلهي لا فكاك منه، ومن ثم حاصروا الجدار بفنهم الساخر وحولوه إلى لوحة تحكي ظلم القوة وبشاعتها، وتحدي الإرادة، فكان جدارية ضخمة تحكي صراع القوة والإرادة، القهر والرغبة في الحياة، مقاومة الأمل للعنف الإسرائيلي، فتحول الجدار في أيدي الفلسطينيين إلى حالة خاصة من التحدي والتعبير والصراخ والبكاء ومناجاة الإنسانية جمعاء. لونه الأصلي "رمادي"، كون الأسمنت مكونه الأساسي، لكن بعد سنوات أربع من بنائه نجح الفنان الفلسطيني وغيره من المتعاطفين مع قضيته في تغيير لونه؛ ليكون أداة مباشرة للتعبير عن الألم والأمل معًا، وكشف الظلم الواقع على الإنسان الفلسطيني وبنفس المقدار تعرية الظالم وفضحه.(٣)

والمتابع يلحظ أن هناك حالة ما، محمومة ربما، تدفع الفلسطينيين وغيرهم كي ينكبوا على تحويل الجدار إلى متحف أو لنقل لوحة فنية تشكيلية، وربما شعارية ضخمة، حاملة بقوة جملة من الرسائل المعبرة عن القهر والظلم المنتشر أمام العيون.

---

(١) المرجع السابق : ص٢٥ .

(2) http://www.Islam online.net/arabic / arts/2002/07/shtml.

(3) Abid

وبرأي فنانين فلسطينيين فإن ما يحدث يؤكد أن التاريخ يعيد نفسه؛ فالجدار حدث إجرامي كان لا بد أن يقابله تظاهر حاد، ورد فعل شعبي يستخدم الرسم من ضمن أدواته في التعبير عن ذات المواطن، وانعكاس الجدار على حياته. فتحول "جدار الفصل العنصري، أو الأمني" لما يشبه جدار برلين (١٩٦١) ؛ ليحوي لوحات فنية كاملة أو جزئية أصبحت تطغي على لون الجدار الأسمنتي، بل تعيد تشكيله من جديد. ليصبح بمثابة لوحة إعلانات فنية متعددة الاتجاهات؛ تهدف إلى حكي مسيرة معاناة شعب، وقصة مدن قطع الاحتلال أوصالها وعلاقات ناسها.

ففي مناطق مختلفة تجذبك الألوان من لوحة لأخرى، وكذلك الشعارات التي خطت بألوان تراوحت بين الأسود والأحمر؛ لتكون خير تعبير على ما شهدته المنطقة من ويلات وألم ومعاناة، ويلحظ الراصد تكرار بعض الرموز والشعارات على طول الجدار كشعار رسام الكاريكاتير الفلسطيني الشهيد ناجي ألعلي "حنظلة"، كما أن الرسوم في مجملها تعبر عن حلم راسميها وطموحهم، فيقول أحد الرسامين: "نقصد بالفن شحذ الهمم، وبث القوة، والتحدي؛ فهو عبارة عن حالة تجلي أو تمرد يقودها الفن".شكل (٢٦٣) ، (٢٦٤) ، (٢٦٥)

و يلحظ أن الرسم يبدو أقوى في حال بقائه مفرغًا إلا من السواد الذي سيبدو للمشاهد أصدق الألوان تعبيرًا عن الألم وحجم المأساة واللون الأحمر لون الدم الذي يلطخ أيدي المستعمر الغاشم ، يتخلله الضوء الذي يصطدم بالسطح الأسمنتي ليكسب العمل عمق فراغي طبيعي يجعل الرسوم تتعايش بشكل رائع مع النسيج ألبنائي للسطح .

ويؤكد الفنان التشكيلي "حسني رضوان" أن رسوم الجدار تعدت كونها شعارات كلامية، وأضحت لوحات تشكيلية تعبر عن الرفض القاطع للجدار. ويضيف : "الفنانون جندوا موهبتهم الفنية ولوحاتهم التشكيلية لموضوع الجدار الذي يفوق ألمه أي وصف، ومع ذلك على الفنان أن يكشف عن الكثير من المعاناة ويعبر عن موقف رافض ومقاوم".(١)

ومن أكثر التجارب التشكيلية الثائرة في ارتباط التصوير بالجدار العربي جداريات تم تصويرها في الموقع الأكثر تحديًا للمشاعر الإنسانية وبين الجدران التي ما زالت تتجاوب داخلها أنات وصرخات المعتقلين الذين كانوا يتعرضون لتعذيب وحشي إسرائيلي، وحيث استشهد العديد منهم تحت التعذيب، وتعرض بعضهم الآخر لعاهات دائمة كفقد السمع والبصر وغيرها من الآثار الجسدية والنفسية، ولدت تجربة جداريات المعتقلات التي شارك فيها عدد من المصورين العرب اللذين أعربوا عن تلك الأوجاع والأنات على جدران إحدى المعتقلات الصهيونية .

---

(1)Abid

**جداريات المعتقلات:** [1]

في هذا الموقع على أرض جنوب لبنان المحرر شهد معتقل الخيام السابق بلبنان بين ١٩ و٢٢ أيار ٢٠٠٢م ملتقى فني تشكيلي يدعو لإحياء المقاومة ليوم التحرير عبر إشهار الفن والثقافة والإبداع، ولتوسيع دائرة التعبير لتشمل الساحة العربية، ولتقول بصوت "بصري تشكيلي" بأن المقاومة هي الرد الحضاري على ظلم الاحتلال، وبذلك أخذ يوم التحرير في لبنان بعدًا مميزًا هذا العام في الذكرى الثانية للتحرير.

كان المعرض قد انطلق من باحة معتقل الخيام في جنوب لبنان كورشة للعمل الإبداعي ضمن إطار "السيمبوزيم" الذي دعت إليه لجنة "الملتقى الفني التشكيلي لمعتقل الخيام"، وذلك بهدف إحياء مناسبة الانتصار في الذكرى الثانية لتحرير الجنوب اللبناني، وبغية إبراز الإبداع الفني في لبنان الرافد للعمل الجهادي المقاوم بتحويل السجن الرهيب إلى صرح ثقافي وحضاري تتجلى فيه أرقى روائع الإبداع الفني العربي والعالمي، والتي ترفع شعار مواجهة العدوان الصهيوني بالوعي الثقافي والفني إلى جانب بندقية المقاومة التي ما زالت تستكمل تحرير ما تبقى من الأرض محتلاً.

فاجتمع عدد من النخب العربية العالمية في الفن التشكيلي ومعها جمع من الفنانين اللبنانيين والأجانب قارب عددهم السبعين، افترشوا باحات المعتقل وزنزاناته، مبدّلين معالمه السوداوية المليئة بالذكريات الأليمة من جراء الاحتلال والممارسات اللاإنسانية التي اقترفها بحق الشعب اللبناني على مدى أكثر من عشرين عامًا؛ ليرسموا لوحات مستلهمة من حكايات الشهداء والمقاومين ومن عذابات الأسرى، وآهات الجرحى والمستضعفين؛ ليطل المشاهد على التاريخ العربي المعاصر بكل إيقاعه الحزين، فتسيطر الألوان الداكنة على جزء مهم من اللوحات الجدارية ؛ حيث تختفي الأشكال والوجوه وتتحول إلى أشباح وخيالات، كما تختلط الأيدي والأرجل معبِّرة عن مجزرة مفتوحة، ومدافن مترامية، وأسماء شهداء لا تنتهي، وأشخاص متروكين على نوافذ الانتظار، وبقايا مدن تحمل بصمات تاريخ عريق، وغيرها من الأشكال المعبرة عن خيبة أمل الإنسان العربي بالنظام الدولي والمنظمات الدولية والنظام السياسي القائم، كما عبر فنانين آخرين عبروا بختلج الفنان العربي من غضب عارم، حصانًا جامحًا، جسدًا عاصفًا يتفجر ألوانًا تنتقل بين حمرة الدماء والزرقة القرمزية. شكل (٢٦٦)،(٢٦٧)

وفي لقاء مع الرسام السوداني "عبد الوهاب الدرديري" فقد اعتبر أن هذا المعرض قد أتاح له الفرصة للاقتراب أكثر من الواقع، وهو يوجِّه دعوة لكل الفنانين العرب؛ ليحاولوا تجسيد فن تشكيلي مسؤول وملتزم بقضايا شعوبهم

(1) http://www.Islam online.net/arabic / arts/2002/07/shtml.

وبأمانيهم وطموحاتهم نحو مستقبل أكثر إشراقًا. وقد رأى في لوحته المميزة التي تشع فيها شمس صفراء على امتداد اللوحة تعبيرًا عن دهشته ورفضه لظلامية المعتقل ومسجونيه، وأمله الطافح ببزوغ شمس الحرية ودحر الاحتلال عن كل الأراضي العربية المحتلة . شكل (٢٦٨)

**جداريات السلام بمدينة "صيدا" :**

وفي موقع عربي أخر يعكس فيه الجدار الصراع العربي ضد الاستعمار ورفض الزعون للقهر والاضطهاد ومحاولات الدعوة للتسامح والسلام، نجد أعمال جدارية عربية معاصرة رسمها فنانين شباب في لبنان والأردن، فشهدت مدينة صيدا بلبنان تواصل زحف الألوان كما الربيع على جدران مدينة صيدا حاملة إليها لمسات من البهجة والجمال في لوحات أبداعية تشكلها أنامل شابة وفتية، بمبادرة من الشبكة المدرسية لصيدا والجوار وتحت عنوان "مدينتي لوحتي" [1]

فبعد خمس جداريات لونت عددا من جدران وسط المدينة ومحيطها، شهدت مدينة صيدا افتتاح أكبر وأضخم جدارية في لبنان، تمتد على طول البولفار البحري الشمالي للمدينة بطول ١٢٠ متراً وارتفاع نحو مترين ونصف المتر، ويقوم بها طلاب من "معهد الفنون الجميلة" في "الجامعة اللبنانية" ـ الفرع الأول ومن قسم التجميل الداخلي والديكور في "مدرسة صيدا الفنية العالية" تحت أشراف الفنان فؤاد جوهر واختارت الشبكة المدرسية لصيدا والجوار هذه المرة " المحبة والسلام" موضوعاً لهذه الجدارية، حضر بشكل أساسي في الرسوم والتشكيل اللوني الذي استخدم فيه الفنانون الواعدون الأكريليك.. حيث انتشر أكثر من ٣٠ طالباً وطالبة على طول الجدار الممتد بين قصر العدل الجديد وبين مفترق "جامع الحاج بهاء الدين الحريري"، وهم يحملون ريشهم وألوانهم ويشكلونها على المساحة الإسمنتية لوحات ومشاهد تعبيرية تكاد تنطق بالتعبير عن السلام بمعناه الإنساني والعلاقة مع الآخر القائمة على المحبة والاحترام المتبادل واللقاء على حب الوطن.. ولعله من قبيل المفارقة أن يتزامن البدء بجدارية عن المحبة والسلام عشية وصول قافلة "نساء من أجل السلام" إلى صيدا لتطلق نشاطها السنوي من عاصمة الجنوب وقال الفنان فؤاد جوهر: " إن ما يميز هذه الجدارية عن سابقاتها أن الذي يقوم بها مختصون في الفنون، فهناك ١٣ طالباً من معهد الفنون الجميلة ـ الفرع الأول و ١٦ طالباً من قسم التجميل الداخلي والديكور في مهنية صيدا يشاركون في تشكيل وتلوين هذه الجدارية التي تعتبر أضخم جدارية في لبنان حتى الآن " [2]

والتعبير عن الضوء هنا بشكل ضمني تعبيري رمزي في معظم الرسوم والتي يغلب عليها في الأرضية لون السماء بزرقتها يطل من بين جنباتها الألوان المستخدمة

---

([1])http://www.janobiyat.com/modules.php?name=News&file=article&sid=٦٤٩٤13/4/2007

([2]) Abid

بشكل رمزي عن الدعوة للسلام والتي يغلب عليها استخدام اللون الأبيض. شكل (٢٦٩) (أ، ب)

**جدارية المتحف الوطني الأردني:**

بنفس المنطق الفني وتفعيل دور التصوير ألجداري في حركة الفن التشكيلي المناهض والمقاوم للظلم والاحتلال، احتلت الرموز والألوان وخاصة اللون الأبيض مكانه من جدران المتحف الوطني الأردني حيث نرى مظهر فني أخر من مظاهر التعبير عن رفض الإرهاب الصهيوني على العرب بعد أحداث عمان الدامية (عام ٢٠٠٥م)، حيث بدأت الفعاليات الشعبية والوطنية تعبر عن مشاعرها تجاه ما حدث فقد تجمع عدد من الفنانين التشكيليين في حديقة المتحف الوطني للفنون الجميلة في جبل اللويبدة، ليشاركوا برسم جدارية تعبيرية....بدعوة من المتحف الوطني الأردني للفنون الجميلة ورابطة الفنانين التشكيلين الأردنيين وبحضور الأميرة وجدان بنت علي.[1]

وقد أنجز الجدارية عدد من الفنانين العرب منهم الفنانة مها أبو عياش وعمر بصول وسهيل بقاعين وسلام كنعان وعصام طنطاوي وعلي كنعان وحازم نمراوي و ايمن غرايبه وإسماعيل ششتاوي ونعمت الناصر وكمال أبو حلاوة ونعمت الناصر وصبا عناب وسمر حدادين وديانا شمعونكي ورهام غصيب وإياد كنعان وسناء قدومي وعائشة الرازم وزين الرازم ومحمد ألعامري وعمر أبو عليان ومامون ظبيان وهاني علقم ومحمد الدغليس وهيلدا حياري وعلي ماهر وسماح حجاوي ورمضان عطون ومها قعوار وألاء يونس ودانا خريس وعصام قعدان ومحمد بكر وسامر الطباع وراني برقاوي ودودي الطباع وسامية زرو ومها زرو وغاندي الجيباوي وعلي ماهر ورسمي الجراح وعبد القادر بخيت من السودان وشاكر الالوسي واياد فاضل وقيس السندي وإبراهيم العبدلي من العراق وعدد من طلبة مدرسة عمان الوطنية الذين شاركوا في رسم الجدارية.شكل (٢٧٠)

وعلى جانب آخر من أقران الأسطح المعمارية بالرسوم التصويرية في الحيز العمراني العربي شهدت مدينة الأردن نمط من التصوير ألجداري المعاصر سعت إليه فنانة عربية معاصرة هي الفنانة الأردنية "هيلدا حياري" (١٩٦٩ـ) متحالفة مع تقنيات توّصف مجمل أعمالها للإخبار عن حالات ورؤى على صلة بموضوعات الواقع المعاش في مختلف تجلياته بحيث تمثل شهادات لحظية على الزمن الذاتي للفنانة من جهة، والزمن العام الذي يلتقط الأحداث كسرد لما تفقده الروح جراء الاستلاب وولوجها مجاهل وتعقيدات يتم التعويض عنها بصور لها طاقتها ووعيها الداخلي.. وكمنتج يسل المحفور من الوعي إلى سطح يحاكي مساحات الاشتغال في الكهوف الأولى بإمكانات التخيل والتأويل في لحظة إنجاز

(1) http://www.altshkealy.com/2005/wall painting.

العمل الفني، بالاعتماد على خصوبة اللحظة وسحب الحياة منها، لتكون اللوحة مكان مبدعها، باعتبارها عالمه الذي يحاوره من جهة ويحاور من خلاله الآخرين باعتباره وسيطاً بين الإرسال والتلقي القائم بشكل دائم في العملية الفنية ولعل توجه الفنانة إلى زمن لحظتها يمثل توجهاً لتحييد الكثير من الحقائق البصرية التي تتجاوز المدركات التجريدية والقلق الذهني والروحي. إذ تعتبر لحظة الإنتاج سبيلاً للخروج يستدعي إلى جانب العفوية المزيد من الانتباه حيث لاشيء ثابت في المتصور وحيث تشي الألوان بإمكانية الانفجار لبعث الضمير وإحياء الروح والوقوف في كل مرة على حافة المستقبل.

- **"هيلدا حياري" وعناق الزمن فوق جدارية الحياة:** [1]

أقيمت في قلب عمان جدارية ذات رؤية معاصرة بطول ١٥٠ متر قدمت فكرتها الفنانة هيلدا حياري (٢٠٠٢)ونفذتها على مدى شهر كامل..لم تبتعد في تصميم جداريتها عن أيقوناتها الأثيرة السابحة في ماء الحياة بل أضافت خطوطا رمزية وأشكال تشبه صور اختزالية للبشر تلك الصور التي تملا لوحتها بالصخب والحركة والألوان.وإذا كان عنصر الزمن يغيب في لوحات هيلدا فانه كان حاضرا يعانق البصر فوق جدارية الحياة حيث أضافت عدة ساعات سجلت في كل منها وقت فراغها من تتقيد أجزائها.، نسيج في تفاصيل لوحة هيلدا كما لو كنا نقرا ذاتنا ليست الألوان فيها سوى الأفكار التي تؤرقنا أو هي النار التي تحرقنا، أما الكائنات الصغيرة البيضاء والحمراء المؤثثة للفوضى والنظام في آن واحد، فهي نحن قبل أن نخلق بشرا إنها الصورة الأولى لحياتنا، ربما تريد هيلدا أن تثبت عقارب الزمن عند صور الطفولة وطقس العبث... [2]

تسعى أعمال الفنانة هيلدا حياري إلى سرد انفجارات روحها لتشكيل كونها الخاص.. وهو ليست مهمة اللوحة لدى هيلدا أن تتحول إلى قفص للمشاعر والسرد..بل إنشاء مساحة أو فضاء للجوهر الإنساني يستمر في تقديم الصورة، وتوليد النصوص البصرية، كمنسوج زمني مثقل بالأحداث غير المرئية، وصدمة تتأتى عن التكثيف للمشاهد الحركية، وهو ما يمنح السطح نبضه المنتزع أصلاً من نبض الحياة اليومية وأحداثها المأساوية، والتي لا يجمع شظاياها إلا العمل الفني الكاشف لصورة المستقبل، والمهم هنا معاينة القلق المستبطن في نثارات اللون، وسطوع إمكانيتها للإحالة إلى صلابة ما تخفيه عن صعوبة أن يعيش المرء على

---

(1) http://www.hild ahiary.com/about.html.

(2) المرجع السابق : مقال للناقد اشرف أبو اليزيد، من كتاب سيرة اللون الصادر عن هيئة الكتاب المصرية

الحياد من عالمه، وأن ينظر إليه باعتباره عرضاً أو طارئاً أو خاوياً.

إن محاولات الفنانة استفهام ما يمر بها من دقائق وأحداث ومتغيرات، أو استفهام ما تمر به من أماكن ومراحل وتجارب واطلاعات، كل ذلك لا يزيدها إلا إصراراً على التعبير عن القلق والخواء مما هو غير متوقع، تماماً كالانفجار اللوني الذي تحدثه في أعمالها، والذي لا يمكن ضبطه، أو توقع الشكل الذي سيستقر عليه إلا بعد أن يضحي مرئياً على صورة النزق أو صرخة الموجوع!!.(٢٧١)،(أ،ب،ج)

## ▪ مصر وريادة حركة التصوير ألجداري العربي المعاصر:

مصر محفل الحضارات امتزجت على أرضها ثقافات مختلفة اندمجت وتضافرت فبلورت الشخصية المصرية المميزة التي عكست تلك الفنون والثقافات، لنجد الفنان المصري المعاصر دائما ما تعكس أفكاره حتى في أبسطها وأكثرها تجريدا روح الحضارة الفرعونية أو القبطية أو الإسلامية، على الرغم من التأثر الشديد بثقافة الفنون الغربية الحديثة التي تعددت مذاهبها واتجاهاتها، والتي بالرغم من أنها بدلت بعضا من القيم الجمالية في مضمونها وأشكال التعبير عنها إلا أنها دائما ما تمتزج بمظاهر تلك الحضارات القديمة وتستمد من مفرداتها.

وقد نجح هؤلاء الفنانين المعاصرين في تحقيق الطابع القومي في أعمالهم الفنية ومواكبتهم للتطورات الفنية المتلاحقة، إلى جانب الاستفادة من سمات الفنون القديمة والاستعانة بجمالياتها التشكيلية في تنفيذ لوحات تجلت فيها مظاهر الحداثة في صورها المتعددة، وأجراءهم العديد من التجارب من خلال استحداث وسائل فنية جديدة شملت تنوع الخامات وتراكبها بتقنيات أدائية متعددة.

فشهد النصف الثاني من القرن العشرين محاولات تجريبية من بعض الفنانين المعاصرين في التركيب والتوليف للخامات المتعددة التي تزخر بها البيئة المصرية وإبداعهم في توظيف التأثيرات الضوئية المختلفة التي تتولد على تلك الأسطح ذات الأبعاد المتباينة. فاستخدم بعض من هؤلاء الفنانين العرائس القبطية والتمائم والجلود والحلي والأحجار ونماذج من المنحوتات الخشبية والطينية والمواد الطبيعية...وثبتوها على لوحاتهم وأضافوا إليها الصباغات اللونية والخط العربي في بعض الأحيان، فخرجت أعمالا لها سحر خاص قد تذكرنا في بعض الأحيان بالأيقونات القبطية وأحيانا أخرى نجد لها عالم خيالي يحمل سمات فلكلورية من موروث الفن الشعبي المصري . شكل (٢٧٢)، (٢٧٣) ،(٢٧٤)

وكان للتجارب الإبداعية للمصورين المعاصرين حول توظيف الخامات المتعددة على السطح المصور مردودها على أعمالهم الفنية، فخرجت لوحات فنية تضمنت تركيبات لمواد التصوير ألجداري المضمنة في لوحات الخامل، حيث جمع الفنان فيها بين الخامات الجدارية من سيراميك وموزاييك وزجاج، مضافا إليها الملاط والصباغات اللونية.

ومن تلك التجارب الإبداعية تجربة للفنان **رضا عبد السلام** (١٩٤٧- ) الذي أعطى هذه الرؤية الشاملة (البانورامية) التي يعبر عنها باللجوء إلى الطاقة المتدفقة للتجربة التجريدية للعمل الفني حيث الشكل الخارجي للتصميم منفصل عن حركة الكتل (masses) في منظر للعالم الخيالي الذي له علاقة بفن الشعب (POP).(١)

وفي سبيل عشقه الإبتكاري لتوظيف المواد الاستهلاكية المتاحة في البيئة وتوظيفه للون في إبراز جمالياتها وإكمال الرؤية الإبداعية وراء استخدام تلك المواد، لا يتوانى الفنان رضا عبد السلام عن المحاولات الدائمة للتجريب والسعي وراء اكتشاف السحر البصري للخامات المختلفة والإحلال والتركيب على أسطح اللوحات المختلفة. فغالبية أعماله تعتمد على الأسلوب التجميعي (الكولاج) وإضافة اللون بشكل تلقائي يتفاعل مع العناصر التركيبية للسطح، والذي يتباين أو يوضح القيم الفردية بأشكال ساطعة الألوان توجه العين أو تأخذ العين مثل الإعلان، كما أن الصورة تكشف طبيعة قادرة على الاستجابة للموقف يتحدى، فالصدمة البصرية التي يفعلها عند المتلقي تجدد من الطاقة والاستقبال البصري والتفاعل بين الجمهور والعمل الفني.

هذا العشق للتجريب جعله كفنان عاشق للمادة وقوتها التعبيرية أن يصوغ إحساسه بالضوء ووقعه على ملامس الأسطح المختلفة والمتباينة، أن يجري بعض التجارب التصويرية التي ضمن فيها لوحاته خامات التصوير ألجداري من موزاييك وبلاطات السيراميك بألوانها اللامعة المرسومة وغير المرسومة، أو توظيفه لأسطحها الخشنة للتصوير عليها وإضافة بعض قطع الحجارة إلى سطح اللوحة، وبعد أن يقوم بتجميع تلك القطع الصلدة ولصقها بالمسطح، يقوم باستخدام الصباغات اللونية ( الأكرليك) والملاط الملون للحذف والإضافة اللونية بإحساس الفنان العاشق للون ، مما يعطي تأثيرات ملمسيه وضوئية متباينة لسطح اللوحة تعزز من التأثير البصري الذي يعشقه الفنان ويسعى إليه في لوحاته.شكل (٢٧٥)(أ، ب)، (٢٧٦)(أ،ب ،ج)، (٢٧٧).

تلك التجارب الإبداعية التي أجراها العديد من المصورين المصريين المعاصرين حول إمكانات تركيب المواد المختلفة على السطح المصور وما تخلقه من تأثيرات بصرية متباينة في مستويات اللوحة، كان لها أثرها على الفكر الإبداعي والتقني للمصورين الجداريين المعاصرين في مصر، حيث تناولت أعمالهم أبعادا متعددة للوسائط المختلفة في التركيب أخرجت التطبيقات من مستوى الصورة، استخدم الفنان فيها خامات متعددة دمجها معا في منظومة إبداعيه تكشف عن مدى مواكبة حركة التصوير ألجداري المصري المعاصر لمسيرة التصوير ألجداري العالمية، سواء في التنوع الكبير الذي يحدث في الخامات والتقنيات أو في المفاهيم

(1)Liliane Karnouk: Modern Egyption art,1910-2003,The American university in cairo,2005, p.170

الجمالية لدور التصوير وارتباطه بالعمارة في الحيز البيئي سواء على المستوى الجمالي أو المستوى الوظيفي، ومدى تأثير الدور الاجتماعي الذي تلعبه الجداريات الحديثة في المجتمع وارتباطها بالأحداث التاريخية والسياسية والاجتماعية، وتفعيل دور الضوء كمثير بصري وجمالي في تصوير المسطحات المعمارية بالمجتمعات الحضرية وحتى في المجتمعات العشوائية، وكانت تجربة "كوم غراب " إحدى التجمعات العشوائية في مدينة القاهرة التي شهدت تجربة ريادية معاصرة في تفعيل دور التصوير ألجداري في الأحياء الشعبية والمناطق الفقيرة بالمجتمع المصري ودور الفن في تنمية الحس الجمالي والثقافي بالمجتمع.

وشارك في هذه التجربة الإبداعية عدد من المصورين اللذين انعكست لغتهم التصويرية على ما ألحقوه من أعمال تصويرية بجداريات كوم غراب، ومن هؤلاء الفنانين الفنان محمد عبلة (١٩٥٣ــ) الذي أتسمت أعماله كفنان تشكيلي باتجاهات متعددة اتاحتها الفته بالغرب التي سمحت له بالغوص بدون مانع في التيارات الفنية مثل التعبيرية الحديثة، (فأعمال عبلة في بداية ١٩٩٠ كانت متميزة، استعرضت قوة تكامل كبير للأشكال والمواد أستخدم فيها منحوتات من الخشب المحروق، وفي أعمال أخرى أمتزج الطين المعجون بخامات أخرى، كما في لوحة (قاع النيل) الذي يتألف من قاع من الطين المعجون ومقسم إلى أربع أحجار طينية ضخمة وبه عوالق تتمثل في لعب وأجسام الحيوان النافقة وقبعة عسكرية وكل أنواع البلاستك وزجاجات دوائية، وهو عمل فني يناقش ضياع الكائن البشرى والحياة والموت ودور الإنسان كآلة للتدمير.[1] شكل (٢٧٨)

- **"كوم غراب " وفن المجتمعات العشوائية:**

مدينة القاهرة تحوي عددا من التجمعات السكنية العشوائية التي تشوه وجهها الحضاري والجمالي، و" كوم غراب " تجربة فنية لحي كان بالأمس أكبر نطاق عشوائي بمصر القديمة، وصار اليوم من أزهى أحياء القاهرة الشعبية.

" كوم غراب " شياخة صغيرة تقع ضمن نطاق حي مصر القديمة على مقربة من الكنيسة المعلقة وكنيسة مارجرجس وفي مواجهة تجمعات الفخارين، وهي ترى من الطريق العام وتؤدى إلى القاهرة القديمة، ويمتد الحي فوق تل ترابي صخري يرتفع عن الأرض من ثلاثة إلى عشرة أمتار، ويمتد طوليا لمسافة ٤٠٠متر، ويتراوح عمقه بين عشرين ومائه وخمسين مترا.[٢]

ويسكن الحي خليطا من أبناء المحافظات المصرية الذي أنعكس بشكل واضح على طرق بناء وتخطيط المساكن التي بدت بشكل غير متجانس يشوه المشهد المعماري في الحيز العمراني، ونظرا لأن الحي يحتل موقع بارز ومكشوف في معظم أجزائه للعين جعله موضع غير سار للسياح المترددين على منطقة الفخارين

---

(1) Abid: p. 176

(٢) مجلة إنتربيلد ، عدد خاص ، العدد الأول ، السنة الأولى ، يونيو١٩٩٨ ، ص٥٨،٥٧.

بمصر القديمة، فجاءت الفكرة التي طرحها الفنان عادل السيوي والتي ترى باختصار ضرورة تدخل الإنجازات الفنية الكبرى وكل خبرات الذكاء الإنساني التي أصبحت متاحة للجميع في قلب الواقع الاجتماعي والبيئي والمعماري مباشرة داخل أبطأ حلقات هذا الواقع وأكثرها هامشية لا من مواقعه المتقدمة.(١)

فشهد عام ١٩٩٦ تدخل جماعة من الفنانين بالبدء في حدث فني اجتماعي برسم يجذب انتباه الجماهير ويخلق حالة جمالية في حيز عشوائي يضم نحو ١,٤٠٠ عائلة، فقامت جماعة صغيرة من الفنانين يقودهم محمد عبلة وعادل السيوي ومتطوعين آخرين من الفنانين الشباب مثل معتز نصر وحمدي عطية قرروا أن يقوموا بأعمال فنية كنقطة بداية هادفين إلى تحويل أو نقل الفقراء إلى متحف خارجي بمساعدة من (المجلس الفني بسويسرا) ووزارة الثقافة.(٢)

هذا التدخل الفني لقى نجاحاً كبيراً لدى الرأي العام حيال تلك التجربة الفنية ومردودها الاجتماعي والثقافي، فلقوا اهتمام وسائل الإعلام حيث كان المشروع فكرة ابتكاريه ساعدت في عدم تشريد تلك الأسر وتعرضهم للطرد، فتوقفت آلات الهدم فوراً، وأوراق الطرد قد تم شطبها. وأصبحت كوم غراب قصة من قصص النصر الناجحة التي صارت شفاء بعد ١٩٩٦، القرية التي أصبحت مكاناً مشهوراً – وصل إليها التيار الكهربي وهناك وعود بتطوير أكثر. ولكنها ليست بالقدر الكافي.والتي بالرغم من أنها ظلت من الأماكن الفقيرة والمجتمعات العشوائية حول القاهرة، لكن الحياة يمكن تحملها بسبب الشعور بالافتخار و الزهو والاعتقاد الحديث أن التطوير الذاتي ممكناً داخل المجتمع المصري.

وتعكس التجربة الفنية تعايش فن التصوير ألجداري مع المجتمع الإنساني بأفكاره وثقافته ومشاعره، فقد اعتمد الفنانون القائمون على التجربة في المرحلة الأولى على رسومات وأشكال يعرفها المكان جيداً مثل إناء الفخار ورسومات الأطفال أو أشكال الزخرف الشعبي على سبيل المثال، أما في المرحلة الثانية فاعتمدوا على المزج بين خبرات الفنانين والحلول التي أنجزها أهل الحي أنفسهم، كما أستخدم الفنانون في تجربتهم مواد رخيصة التكاليف ومتعارفا عليها لدى أهل الحي مثل الجير و الأكاسيد الملونة والأسمنت والرمل وكسر الخزف والفخار والبلاط والأحجار، وتجنبوا أي أدوات أو تقنيات يصعب على أهل الحي التعامل معها.(٣) شكل (٢٧٩)

وبالرغم من بساطة طبيعة التجربة الفنية وإلحاق الرسوم الجدارية المبسطة التي تعتمد على التلقائية والفطرية في كثير من جوانبها، إلا أن الضوء الظاهري كان له اعتبارات كثيرة على أداء الفنانين واختيارهم للمواد والألوان، فقد أدرك القائمون على التجربة بعد مرور فترة على أعمال المرحلة الأولى سرعة تراجع

---

(١) المرجع السابق

(2)Liliane Karnouk: Modern Egyption art.1910-2003. p. 210

(٣) مجلة إنتربيلد ، عدد خاص ، العدد الأول ، السنة الأولى ، يونيو١٩٩٨، ص ٥٨

الأشكال وزوال الألوان وتبدلها عند تعرضها لأشعة الشمس المباشرة، (فاعتمدوا على اللون الأبيض كحد فاصل بين المساحات اللونية، لأنه يضمن للعين تمييز المساحات والاعتماد على الخطوط الغائرة لأنها أكثر مقاومة وتظهر حدود المساحات الملونة مع الإقلال من استخدام الألوان سريعة التبدل كالأزرق والأخضر، كما تم إدخال السيراميك والقيشاني في مناطق مركزية، وكذلك تم تجنب المساحات الصغيرة والمناطق الرطبة التي تتآكل فيها العلامات بسرعة وحددوا المناطق المعرضة لوقت أطول للشمس وجعلوا اللونين الأصفر والأحمر سائدين فيها، أما الجانب الذي لا يتعرض للشمس فوضعوا فيه الأزرق والأخضر، كما تم الاعتماد على عنصر البروز لإظهار وتأكيد الأشكال وعلى بقايا المواد المستخدمة في المنطقة ككسر الخزف وبقايا السيراميك وهي عناصر تقاوم عوامل التعرية بدرجة كبيرة وهكذا بدأت عناصر الانسجام والتماسك تقاوم عوامل التفتت )(١).

وتعتبر هذه التجربة الإبداعية بادره في فن التصوير ألجداري الجماعي الذي ضم عدد من المساهمات الفردية وتبنت المداخل الشخصية والأساليب الجدارية عند الفنان محمد عبلة التي تقع في حائط المنزل من رسوم السلم والثعبان التي هي لعبة غامضة صوفية عن الرزيلة والفضيلة شكل (٢٨٠)، أو نظام الأواني الزجاجية الزرقاء عند عادل السيوي التي اعتاد السكان أن يستخدموها في نقل المياه بالقاهرة القديمة، فدمجها بالمسطح ألبنائي لتعطي هذا الشعور بالتواصل والألفة بين العمل ألجداري وسكان الحي شكل (٢٨١). لكن الأكثر إثارة هو ارتجال الأشكال أو الخامات في تركيبات حرة التي استخدمت لتركيب المنازل ومزجها بألوانهم وخطوطهم بشكل طبيعي بدلاً من تورية أو تخبئة المادة الحجرية الأساسية، وتم تغريزها بتجميعات وتراكيب لونية وملمسية لمواد مختلفة من مخلفات الحياة اليومية أكسبت الأسطح تأثيرات بصرية متباينة تحت وقع تأثير الضوء. شكل (٢٨٢)

ومع اتضاح الرسالة الاجتماعية والجمالية وراء الأعمال التي قدمها مصوري الجداريات المصريين المعاصرين، أصبح التصوير ألجداري في المدن المصرية من أكثر الفنون التصاقا بالجمهور سواء المثقفون منهم وحتى أقلهم بساطه فكرية وثقافية في الأماكن العامة والخاصة، فجاءت تجارب هؤلاء الفنانون الإبداعية تحمل مضامين اجتماعية وتاريخية وثقافية في أبسط صورها، أستطاع الفنانون من خلالها أن يتبنوا قضايا تشكيلية ويتحملوا مسئولية صياغة قيم جديدة مستحدثة حافلة بالرؤية الحداثية لتوظيف تقنيات الخامات الجدارية المختلفة في تطور كبير في طرق الأداء وتوظيف التقنيات المتعددة للخامات وتراكيبها في تكوينات تكتسب تأثيرات متباينة، من شأنها أن تكسب السطح أبعادا متغيرة تحت التأثير المرن للضوء، يساعد على صياغة تلك الأعمال وتحقيقه للهدف ألتوظيفي والجمالي لارتباط تلك الأعمال بالعمارة، وفي نفس الوقت لم تنفصل عن الواقع الاجتماعي.

(١) مجلة إنتربيلد ، عدد خاص ، العدد الأول ، السنة الأولى ، يونيو١٩٩٨، ص ٥٨

......وإذا ما ولجنا إلى عالم الفنانين الأساتذة الذين أرسوا مباديء فن التصوير ألجداري وأوجدوا لغة حوارية بين الفنان والعامة، وخلقوا من الشوارع والميادين حلقات فنية تخاطبيه بأجمل اللغات الحوارية " الفن "، لوجدنا أن لكل فنان منهجيته الخاصة في تناول أعماله الفنية التي تتباين بتباين المذاهب والاتجاهات الفنية، ولكل فنان أسلوب تقتني مختلف لتناول مفهوم الضوء وتأثيره على السطح ألجداري المصور، والذي تنوع ما بين إبراز لقيمة الضوء الضمني كعنصر بنائي في تكوين اللوحة وما بين إبرازه للتأثير البصري للضوء الظاهري كمحفز ومثير بصري في صياغة عناصر التكوين المختلفة ووقعه على نفس التلقي، لذا ستتناول الباحثة بالدراسة والتحليل نماذج من أعمال ميدانية لخمس مصورين مصريين معاصرين تم اختيارهم من بين المصورين الجداريين المعاصرين في مصر لوضوح تجاربهم وارتباطها بالفراغ المعماري، وإبراز الدور الذي لعبه الضوء في صياغة أعمالهم وما أضافه لها من قيم تشكيلية لها تأثيرها في نفس المتلقي وفي الحيز البيئي، وهم:

- الفنان أحمد نبيل ( ١٩ - )
- الفنان صبري منصور(١٩٤٣م - )
- الفنان محمد سالم (١٩٤٠- )
- الفنان محمد شاكر (١٩٤٧- )
- الفنان عبد السلام عيد (١٩٤٣- )

• **الفنان أحمد نبيل*: (  ١٩م - )**

يشكل التراث الفرعوني البنيان التراثي للواقع المصري الذي يستلهم منه معظم فناني الجداريات المصريين المعاصرين مفردات أعمالهم، ويصيغونها وفقا لرؤيتهم الخاصة وأسلوبهم التعبيري. والفنان أحمد نبيل أحد هؤلاء الفنانين الذين تفردوا بمعالجة وتناول الحياة الواقعية بمفرداتها وأحداثها في معالجات تجريدية للموضوعات المستلهمة من رموز الحضارات المصرية برؤية معاصرة ، أثرى بها العديد من الأسطح المعمارية الداخلية والخارجية في الأماكن العامة والخاصة، منها جدارية بفندق سفير التي صممها الفنان الراحل صلاح عبد الكريم على مساحة ٢،٥٠×٢٢×١،٢٢سم ، عام١٩٨٢م شكل (٢٨٣)،وجدارية بانوراما ٦أكتوبر التي تصور مشهد واقعي من داخل غرفة العمليات العسكرية لعدد من قادة الجيش المصري تحت قيادة الرئيس محمد أنور السادات أثناء حرب أكتوبر على مساحة ٧م×٣م شكل (٢٨٤)

والضوء في جداريات الفنان أحمد نبيل يعتمد على إحداث المستويات والأبعاد والاتجاهات المختلفة للخامات المستخدمة،كذلك في اعتماده على الثراء اللوني لقطع الفسيفساء خاصة المذهبة منها ، مما يكسب العمل إحساسا بالديناميكية ويولد الضوء علي السطح بصور متعددة ومتباينة، كما يتجه في بعض أعماله للجمع بين المسطح ثنائي الأبعاد والمجسم ثلاثي الأبعاد الذي يخلق بعدا فراغيا مختلفا يؤثر في الشكل الكلي للعمل مع اللعب بالضوء على الأسطح البارزة وتوظيف الخامة بما يتلاءم وهذا الغرض، مما يساعد على رفع مستوى الانطباع الحسي والتأثير البصري لدى المتلقي.

**جدارية متحف وزارة الزراعة بالقاهرة :** شكل (٢٨٥)

من الجداريات التي تتسم بالتوهج الضوئي اللوني تحت وقع تأثير الضوء الظاهري جدارية متحف وزارة الزراعة المستوحاة من الأنشطة الزراعية والمراسم المقدسة في حياة المصري القديم، و التي ارتبطت بالنماء والإخصاب الزراعي. والجدارية مقسمة في بانوهات لثلاث مستويات على مساحة ٥م × ١٥٠سم، المستوى الأول يعرض مشاهد من ممارسات الحياة اليومية التي يقوم بها المصري القديم للأنشطة الزراعية المختلفة، بينما يعرض لنا في المستويان الآخران نشاهد فيهما أنواع مختلفة من الأشجار والنخل والنباتات.

والجدارية تعتمد في إضاءتها على الوحدات الضوئية الصناعية المثبتة في أعلى الجدارية وفي السقف، والوحدات من وحدات الضوء المتوهج التي أكسبت

* الفنان أحمد نبيل – أستاذ متفرغ بكلية الفنون الجميلة – جامعة حلوان، تخرج من كلية الفنون الجميلة ١٩٦٠عام، وحصل على دبلوم التصوير ١٩٧٤عام والتصوير الجداري ١٩٧٥عام من أكاديمية فلورنسا ، ويعتبر هو والفنان حامد ندا من مؤسسي شعبة التصوير الجداري بالكلية، أقام العديد من الجداريات المعاصرة في القاهرة والإسكندرية والأقصر

الجدارية توهجا لأرضية اللوحة المغطاة بقطع الفسيفساء المذهبة التي تسود الجدار في تناغمها الدافيء مع الألوان المستخدمة لتصوير عناصر التكوين المختلفة مما يشيع جو من الحميمية لعين المتلقي وكأنه داخل إحدى المقابر الفرعونية التي تعرض أسرار حياة أجدادنا الفراعنة.

....ومن السمات المميزة في أعمال الفنان أحمد نبيل اهتمامه بدراسة الفراغ المعماري الذي سيلحق به العمل التصويري والموقع الذي سيشغله مسطح العمل التصويري من هذا الحيز المعماري سواء داخليا أو خارجيا.

**جدارية البنك المصري التجاري – الإسكندرية:** شكل (٢٨٦)( أ، ب).

جداريه البنك المصري التجاري بالإسكندرية من الجداريات التي تعكس فكرا واعي لفنان يهتم بدراسة المكان الذي يشغله عمله ومدى تأثيره في حركة الأشخاص داخل الفراغ المعماري وتأثيره على مجال الرؤية في العلاقة المتبادلة بين العمل والمتلقي.فقام الفنان أحمد نبيل بتقسيم العمل على ثلاث جدران في شكل نصف دائري وعلى الجدار الرابع قام بوضع مرآة أكسبت المكان إحساسا بالخداع البصري للامتداد الفراغي والعمق عند انعكاس أجزاء اللوحة عليها.

والجدارية المصورة على مسطح ٢٨متر مربع مستلهمة من رموز من الحضارة الفرعونية بموتيفاتها الزخرفية التي تتقدمها مركب الشمس المنطلقة على صفحة المياة الفرعونية الممتدة في الجزء السفلي من الجدارية رابطة بين الثلاث جدران، وكأنها تقودنا عبر التاريخ مازجة بين العصور المختلفة لمدينة الإسكندرية لنجد "قلعة قايتباي" على الجانب الأيسر تعلوها في خلفية اللوحة صورا للعملات المعدنية والورقية يربطها جميعا تصميم معاصر أبرزته الألوان الهادئة لدرجات اللون الأزرق.

والإضاءة في هذه الجدارية تعتمد على الضوء الصناعي لوحدات الإضاءة المثبتة في السقف، والتي من شأنها أن أكدت في اتجاه سقوطها وجود الألوان الفاتحة في خلفية اللوحة واتجاهها التدريجي إلى اللون الأزرق الغامق في أسفل الجدارية للبحر والأمواج، مما كان له من تأثير في إبراز العناصر الزخرفية والعملات الورقية بأحجامها وأشكالها المتباينة في خلفية اللوحة.

وللفنان تجارب إبداعية في مجموعة لوحات خاصة لاكتشاف قوة تأثير توظيف التقنية في استقطاب الضوء وخلقه التأثير البصري والضوئي على سطح العمل، وقد اعتمد الفنان على تلاعبه بوضع قطع الفسيفساء المتباينة على السطح في أسلوب خطي قوي يعتمد على الحركة الخطية لتراص القطع واتجاهها في تعارض متباين مؤكدا على الحركة الديناميكية المتذبذبة بالسطح، والذي من شأنه أن يولد ضوآنية خاصة للقطع المكونة للسطح في تباين أحجامها وأشكالها، علاوة على الملمس السطحي لطبيعة المادة المستخدمة وما يولده من تأثيرات بصرية منوعة بالسطح. شكل (٢٨٧)، (٢٨٨)، (٢٨٩)، (٢٩٠).

- **الفنان صبري منصور* (١٩٤٣م - ):**

صبري منصور مصور مصري معاصر تموج جدارياته بعوالم أسطورية رمزية الدلالة يختلط فيها الفكر العقلاني بالعاطفة الإنسانية التي لا تخل من تأثرها بواقع زمانه وخبرته الذاتية. فتكمن دلالة أعماله في مواجهة لميراثه الحضاري بين الحاضر والماضي، فيختلط في لوحاته الزمان بالمكان في صورة تعد تجسيد للواقع النفسي والفكري لفنان مثقف مصري معاصر.

وفي سبيل ذلك يمزج الفنان في أعماله بين الأساليب الفنية الحديثة وموروث الفنون المصرية القديمة والاستعانة بجمالياتها ورموزها الحضارية المنوعة ما بين الفن الفرعوني والقبطي والإسلامي، في صياغة إبداعية برؤية حداثية، تجسد مزيجا من الأسلوب التعبيري والرمزية يمازجها اتجاه سريالي وسيطرة من المعالجة التلخيصية المجردة.

وعند التعمق في التكوين وعلاقاته الفنية يمكن إدراك مدى قدرة الشكل على احتواء الضوء، فللضوء قيمة ضمنية في أعمال الفنان صبري منصور تتجسد من خلال العلاقات اللونية التي تترجم الضوء والظل ، وتعتمد على التوزيع المتناغم والمتباين للمساحات اللونية التي تتسم في لوحاته بالثراء اللوني .

لذا يفضل الفنان استخدام خامة " الفسيفساء الزجاجية الملونة " في تكسية جدارياته ، لما تتسم به من ثراء لوني ووفرة في الدرجات اللونية المتنوعة، كما تتيح هذه الخامة إمكانية إضافة الصباغات اللونية الحرارية وحرقها في الأفران الخاصة على سطح الزجاج للحصول على الدرجات اللونية المرغوبة في التكوين. كذلك ما يكتسبه السطح الزجاجي من براقيه تحت وقع تأثير الضوء الظاهري المتغير داخل الحيز المعماري وخارجه، مما يمكنه أن يؤكد المعنى والمضمون في العمل.

**جداريات جامعة الأهرام الكندية – مدينة ٦أكتوبر :**

تضم جامعة الأهرام الكندية بمدينة ٦أكتوبر ثلاث جداريات للفنان صبري منصور اثنان منهم مصورين على جداران خارجيان كل منهما على مساحة (٤x٦م) شكل (٢٩١) (أ،ب) والجدارية الثالثة تغطي حائط داخلي بمدخل المبنى الرئيسي للجامعة على مساحة (٥×٢م) شكل (٢٩٢)، والجداريات في مجملها تستعرض مظاهر العلوم والتكنولوجيا الحديثة في رؤية معاصرة تمتزج فيها رموز من حضارة الأنسان المصري القديم والحضارة الحديثة التي يبنيها المصري المعاصر بالعلوم والتكنولوجيا .

والتعبير عن تأثير الإضاءة والظلال في الجداريات الثلاث ضمني يعتمد على التباين اللوني بين عناصر التكوين ذات القيم اللونية الفاتحة والمتراكبة على

* الفنان صبري منصور – أستاذ متفرغ بقسم التصوير، وعميد أسبق بكلية الفنون الجميلة ، جامعة حلوان

خلفيةلونية يسودها المساحات اللونية الداكنة، مما يبرز ضوآنية الأشكال في أدق تفاصيلها، والتي تبرز المضمون الرمزي والفكري بالعمل.

فنرى في جدارية مدخل المبنى الرئيسي للجامعة التي يتوسطها رمز إله الأرض (جيب)، وإله الهواء (شو)، وإله السماء (نوت) في مزج مع رموز العلوم الحديثة التي يرمز لها بالفضاء والتكنولوجيا، نجد الإضاءة الضمنية مركزة لونيا في وسط الجدارية خلف الآلهة، والتي أستخدم لها الفنان الزجاج الأبيض البراق، فيبدو وكأنه الضوء الإلهي ينبع من رموز الحضارة المصرية القديمة ليمتد إلى عناصر العصر الحاضر ينعكس عليها ويضيئها، يؤكده وجودها على خلفية داكنة اللون. هذا التباين الضوئي اللوني بين عناصر التكوين الذي تبرزه الإضاءة الداخلية بالحيز ألبنائي يؤكد المضمون الفكري وراء العمل.

**جدارية مبنى المؤتمرات – جامعة حلوان:**

وجدارية " مبنى المؤتمرات بجامعة حلوان " هي جدارية تغطي الجدار الخارجي أعلى بوابة المدخل الرئيسي على مساحة (١٧ × ٦م)، والتي تعرض الأنشطة المختلفة التي تمارس داخل حرم الجامعة والتخصصات الفنية والعلمية التي تضمها الجامعة، فرمز الفنون يتوسط الجدارية فوق المدخل وعلى اليسار نرى مظاهر الهندسة والعمارة ومختبرات العلوم، وعلى اليمين مظاهر العلوم والفضاء والكمبيوتر الذي يرمز له بوجود القرص المضغوط.

والفنان يعرض الموضوع في تلك الجدارية بأسلوب ضوئي لوني مختلف، فهو يعتمد في أرضية اللوحة على استخدام اللون الأزرق كترديد إيقاعي لوني للون السماء، مما كان له من تأثير في دمج العمل بالفراغ البيئي المحيط بالعمل، وفي نفس الوقت أستخدم اللون الأبيض بكثرة في تحديد أشكاله وخلق التباين اللوني بالمسطح لما يكتسبه اللون الأبيض من ضوآنية شديدة تحت الضوء الطبيعي، كما أن التوزيع اللوني المتناغم والمتباين للألوان الساخنة والباردة تكسب التكوين توازن متماسك، ويبرز العناصر المختلفة حتى في أدقها مع ارتفاع الجدارية فوق مستوى نظر الرائي. شكل (٢٩٣) (أ، ب)

**جدارية مبنى مطابع الأهرام – القاهرة:**

تغطي الجدارية السطح الخارجي لمبنى مطابع الأهرام أعلى المدخل الخارجي للبناء على مساحة(٧٣ متر مربع)، والجدارية ذات تفاصيل دقيقة عن إنجازات مطابع الأهرام وإصداراتها المختلفة من جرائد ومجلات وكتب، وتعتمد الجدارية على التباين اللوني الواضح بين اللونين الأبيض والأسود الذي يحدد أغلب العناصر ويبرز اتجاهاتها الخطية المستقيمة والمنحنية، مما يبرز أدق تفاصيل الجدارية ذات العناصر المنوعة المنتشرة على سطح الجدارية .

وفي إطار عرض تلك الإنجازات الحديثة لم يتخل الفنان عن عشقه لرموز الفن المصري القديم التي يضمنها أعماله التصويرية، فصور في أسفل الجدارية

الخطوط المتعرجة لمياه النيل الفرعونية التي تمثل قاعدة لكل تلك العناصر المختلفة المجمعة بالجدارية، والتي تردد الإيقاع اللوني المنتشر بالجدارية وكأنها تنعكس على صفحة الماء. شكل (٢٩٤)(أ، ب)

**جدارية المدخل الرئيسي لمبنى الأهرام الجديد – القاهرة:**

تعرض جدارية المدخل الرئيسي لمبنى الأهرام الجديد على مساحة (٦×٥م) تطور مظاهر الكتابة وأدواتها عبر الحضارات المصرية حتى العصر الحديث، فتتوسط الجدارية الشجرة الفرعونية رمز الحياة التي تنتشر على أوراقها التي تبلغ ٦٠٠ ورقة رموز الكتابات المختلفة يتقدمها آلهة الكتابة، وفي خلفية اللوحة تقف الأهرامات في شموخ شاهد على الحضارة والتقدم تشرق عليها شمس آتون المقدسة والتي تحتل مكانه ضوئية بارزة من سطح الجدارية، لينعكس ضوءها على جميع عناصر التكوين في تباين مع أماكن الظلال التي تجسد الشكل وتبرز أبعادة، مما يكسب العمل عمق فراغي، بالرغم من أن الفنان يصور رموز الحضارة الفرعونية بأسلوب المصور المصري القديم.

وعلى الجانب الأيمن من اللوحة يجلس الكاتب المصري على شريط من الكتابة الكوفية يقابلة في الجانب الأيسر آلة الطباعة القديمة التي عرفها الإنسان مع اختراع الآلة في العصر الحديث، وفي سبيل تطوير الإنسان المصري للكتابة وإبرازا لتقدمه المواكب للتقدم الثقافي والفكري العالمي ضمت الجدارية رمز لوحدة تشغيل الكمبيوتر والستالايت. شكل (٢٩٥)

- **الإسكندرية بوابة المستقبل:**

مدينة الإسكندرية بوابة مصر الثقافية ووجهها الحضاري، الذي يفتح آفاقاً واسعة للتفاعل وامتزاج الحضارات على حوض البحر المتوسط، وهي مدينة عريقة لها إيقاعها المميز الذي استمد ملامحه من رحلة زمانية طويلة قوامها أكثر من ألفي عام، امتزج فيها الواقع بالخيال والفن بالأدب والفلسفة بالفكر، والطبيعة بالرؤية الإبداعية للفنان، الذي ترجم في أعماله عن الإسكندرية إبداعاً حقيقياً استمر سنين طويلة عبر فيها عما يعتمل داخلها من رؤى خاصة، وما يميزها عن غيرها من سمات لها خصوصيتها حتى اكتسبت الإسكندرية شهرتها سواء في جماليات طبيعتها أو في عالمها السري المختبئ وراء قناع المكان.

كان للإسكندرية الحظ الأوفر في إنعاش الحياة الثقافية والفنية والسياسية في مصر منذ منتصف القرن التاسع عشر، حيث نبتت وترعرعت على أرضها معالم نهضة مصر الحديثة خاصة وأن موقعها الجغرافي جعل منها حلقة اتصال بين الشرق والغرب، وكان لكل ذلك أثره المباشر في انتفاضة أيقظت الوعي وفتحت العيون، وكان لامتزاج ما كان منقولاً عن أوروبا بما كان نابعاً من التراث المصري بمثابة الصحوة لحركة التجديد في شتى مناحي حياتنا الثقافية المعاصرة[1].

وعراقة الإسكندرية لا تتوقف عند أنها كانت عاصمة لمصر طوال قرون عديدة منذ تأسيسها على يد الإسكندر الأكبر عام ٣٣٢ ق.م، ولا على المميزات التي اكتسبتها من واقع تاريخها الطويل وموقعها الهام على البحر المتوسط، وما حظيت به من أهمية بل ترتبط هذه العراقة أيضاً بتراثها الثقافي والفني الذي امتزجت فيه الثقافات الإغريقية والمسيحية والإسلامية وتحاورت فيه كافة الأديان التي حملت ثمرات الفكر المصري إلى العالم قديمة وحديثة.

وفي العصر الحديث نتيجة للاحتكاك المباشر بين ثقافة الشرق وثقافة الغرب طرأ على مصر العديد من التطورات السياسية والثقافية والاجتماعية والعمرانية، والتي أحدثت تغيرات واضحة وقوية في مجالات عديدة أدت إلى إحداث تطور شامل في شتى مناحي الحياة بها، لعبت الإسكندرية فيها دوراً واضحاً في استقبال التيار الوافد من الغرب ومزجه بتراث مصر الموروث.

وكان التصوير ألجداري إحدى أوجه تلك التيارات، جسد ملامحها وأضاء ما وراءه من خطوط اجتماعية وثقافية بلورت الواقع في مظهر جمالي وحضاري، بلور ممارسات الإنسان المصري في وثباته نحو مستقبل مبدع. فتمثل "جداريات مدينة الأسكندرية " تجربة ريادية للتصوير ألجداري في القرن العشرين بارتباط العمل ألجداري بالإنسان المصري، وهي من أكثر التجارب التصاقا بكافة طبقات الشعب على اختلافها نظرا لطبيعة مدينة الإسكندرية كمزار سياحي طوال فصول السنة، والتي أهلها موقعها الجغرافي من أن تكون واجهة مصر الحضارية على حوض البحر المتوسط.

---

(1) http://www.amwague.net

- **الفنان محمد سالم: (١٩٤٠ - )**

الفنان محمد سالم*[١] فنان سكندري تميز بالقوة البنائية في إنتاجه الفني وبذلك الشموخ الذي تبرزه صورة الفنية ذات الطبيعة الصرحية ، وهو فنان تجريدي النزعة تقتحم مساحاته عادة تلك النهائيات التي تشكل عالما لثنائيات غائبة في الأزرق الكوبالتي ، انه فنان تحتفظ تصاويره دائما بعالم سري طقسي لا يدرك المشاهد أغواره يعكس تاريخ الأمة وتراثها ومنجزاتها العلمية في صروح مرئية أمام الجماهير العريضة في الحيز العمراني ، مما يربط الأفراد بوطنهم ويقوي إحساسهم بالقومية والتراث والانتماء إلى الماضي والحاضر والتطلع إلى المستقبل .

ولعل ما يلفت انتباهنا في أعمال الفنان محمد سالم هو الخبرة التقنية العالية في توظيف الخامات المختلفة سواء مع الزجاج الملون أو الفسيفساء أو الرخام ومعالجاته بالحفر ، كذلك استخدامه الخرسانة والمواد اللاصقة والأصباغ الأيبوكسية.

ولقد كان وراء تمكن الفنان محمد سالم من استخدام التقنيات المتعددة ومزجها بصورة إبداعية مبتكرة إدراكه الواعي للفراغ المعماري وعلاقته الترابطية بالضوء واكتشافه القوى الوظيفية للضوء في إبراز المضمون والمعنى سواء في المسطحات المصمتة أو توظيفه عندما يتخلل الزجاج والفسيفساء بمختلف تأثيراته من شفافية وإعتام.

ومن الجداريات الصرحية التي أبدعها الفنان محمد سالم جدارية ميدان زويل ( وابور المايه سابقا ) والتي أستخدم فيها الفنان تقنية الفسيفساء باستخدام الرخام الملون والسيراميك والزجاج الملون المعتم مستخدما أسلوب السفح الرملي sand blast والرسم بالألوان المثبتة حراريا overglaze والنحت البارز والغائر، وفي خلفية اللوحة أستخدم الفنان زجاجا أزرق معتم تطلب إنتاجه أفرانا خاصة.

- **جدارية ميدان زويل (وابور المايه سابقاً):**

تحتل تلك الجدارية مكاناً علمياً متميزاً في التعبير الموضوعي عن "الزمن والضوء"، حيث تم تصميمها وتنفيذها بمناسبة تكريم د. أحمد زويل ابن مدينة الإسكندرية على نيله جائزة نوبل في العلوم عام ١٩٩٩ بابتكاره جهاز "الفيمتو

---

*الفنان محمد سالم وهو فنان ذو أسلوب متميز فى حركة الفن المعاصر فى مصر، والذى حصل على الدكتوراه فى التصوير الجدارى عام ١٩٨٢ ودرس الفسيفساء بأكاديمية الفنون الجميلة برافينا عام ١٩٨٣، وعضوء بالجمعية الدولية لفنانى الفسيفساء برافينا، ورأس الجمعية فى دورتها الخامسة التى انعقدت بالإسكندرية فى أكتوبر ١٩٩٦، ويعمل كأستاذ متفرغ بقسم التصوير الجداري بكلية الفنون الجميلة بالإسكندرية.

(١) إصدار المعرض الدولي الثاني للفسيفساء aimc ، الجمعية الدولية لفناني الفسيفساء المعاصرين ، صندوق التنمية الثقافية بوزارة الثقافة ، أتيلية الأسكندرية ، أكتوبر ١٩٩٦م.

ثانية" ( واحد على مليون من البليون من الثانية ) والذي هو أسرع كاميرا تعمل بأشعة الليزر لرصد حركة الذرات والجزيئات.
وتبلغ مساحة العمل حوالي ٥٥م عرض وبارتفاع ٣ متر. وهى مقسمة في (١١) لوحة على الحائط المقوس في رؤية متصلة لتطور استخدام الإنسان لأجهزة قياس الزمن المختلفة من خلال الضوء وحركة الأجرام منذ العصور القديمة ووصولاً للإنجاز الذي حققه د. زويل في العصر المعاصر. شكل (٢٩٦)(أ،ب،ج،د)

**اللوحة الأولى** شكل (٢٩٧)(أ،ب) يبدأ الفنان محمد سالم بتسجيل لآلة اخترعها الإنسان قديماً لقياس الزمن وتعرف باسم "المزولة" التي كان يستخدمها الإنسان القديم في محاولاته لتسجيل دورة النهار والليل، ويرمز لها الفنان بوجود الشمس المشرقة بكامل هيئتها وسطوعها، والقمر في بداية سطوعه عندما كان هلال.
ويسود اللوحة "اللون الأزرق" رمزاً للمجرة السماوية بنجومها ذات المسارات المختلفة وحركتها المشار إليها باتجاهات خطية فاتحة اللون على الأرضية الزرقاء وفى أسفل اللوحة من جهة اليسار يرمز إلى وجود الأرض بكتلة فاتحة اللون، ويقع عليها موقع وضع "المزولة" المثبتة والتي ترمى بظلالها على هذه الأرض، بشكل تعبيري واقعي يشير إلى انعكاس الظلال نتيجة وقوع الضوء واتجاهه القادم من الشمس.

**اللوحة الثانية:** شكل (٢٩٨)(أ،ب) هي جزء تسجيلي لمشهد منقول من إحدى المقابر الفرعونية التي سجل فيها المصريين القدماء حركة الشمس على مدى ٢٤ ساعة، ونلاحظ في هذه اللوحة تحرك الكتلة الفاتحة اللون المصورة في اللوحة الأولى والتي ترمز إلى الكرة الأرضية، لتحتل هذه الكتلة ثلثي اللوحة الثانية في شكل نصف كروي بالجزء الأسفل من اللوحة وهى التي يصور عليها جميع المراسم والمشاهد المصرية القديمة لتسجيل دورة الشمس – كجزء من وضع الأرض داخل المجرة السماوية.

**اللوحة الثالثة:** شكل (٢٩٩)(أ،ب) وفى اللوحة الثالثة نلاحظ بدء تقلص هذه المساحة الفاتحة (الأرض) وزيادة الرقعة الزرقاء التي ترمز للمجرة السماوية، حيث بدأ الإنسان بمفهومه العقائدي والفكري الاتجاه إلى الأجرام والأبراج. التي مثلت المفهوم الإلهي برموزها في العقائد القديمة. وأصبحت الأرض ذات دور ثانوي مشار إليه في أسفل اللوحة بمساحة بسيطة تمتد في أسفل الجدار.
والعمل فى هذا الجزء من الجدارية مأخوذ عن جزء من مقبرة سيتي لمشاهد مصورة في سقف المقبرة المسجل عليها الأبراج بمفهوم المصري القديم، فيظهر في اليسار من اللوحة تصوير لنجم "الشعبة اليمانية" الذي يصور بداية ظهوره في

المساء – بالاعتقاد المصري القديم – فيرمز لبداية موسم "الفيضان"، فهو رمزاً للرخاء والنماء عند ظهوره.

**اللوحة الرابعة:** شكل (٣٠٠)(أ،ب) ويستمر الفنان في عرض المجرة السماوية وتسجيل فكرة الأبراج لكن بأسلوب تعبيري رمزي آخر، فالشكل هنا يعرف "بالزوديك" "الأبراج" التي سادت خلال الحضارة البطلمية، ويعود في أصوله إلى رسوم جدارية وجدت بسقف معبد دندرة (موجود حالياً باللوفر). ويستمر الوجود التسلسلي لحركة كتلة الأرض في أسفل اللوحة والتي تعمل على الربط الإيقاعي بين اللوحات.

**اللوحة الخامسة:** شكل (٣٠١)(أ،ب) هي جزء تفصيلي مقرب "زووم" لإحدى الدراسات لشكل "الزوديك" التي تمت بمعهد للعمارة في ميلانو بإيطاليا، لبيان حسابات القياس الزمني على مدار العام. ويسود اللون الأزرق للمجرة السماوية كامل المسطح حاملاً خطوط للمسارات وحركة النجوم في المجرة.

**اللوحة السادسة:** شكل (٣٠٢)(أ،ب) تعرض تسجيل لمخطوطات ورسوم فرعونية عبرت عن "الزوديك" الذي وجد في مدينة "اتريبس" في محافظة قنا، وكانت نشأته في الحقبة الرومانية وتنفيذ هذه اللوحة يعتمد على وجود كتلة نحتية (رليف) متباينة الأسطح مسجل على كل جزء منها دراسة لإحدى المخطوطات الفرعونية ورموزها في أوضاع متعددة منها الرأسي والأفقي والمائل "غائرة وبارزة" والتشكيل في مجمله للكتلة وكأنها طباعة لقصاصات ورقية متراكمة بعضها فوق بعض على أرضية للمجرة السماوية ذات نفس المسارات والخطوط لحركة النجوم.

**اللوحة السابعة:** شكل (٣٠٣)،(أ،ب،ج،د) هي تسجيل لمفهوم قياس الزمن عند الحضارة المكسيكية (قبل اكتشاف أمريكا). وهى معالجة للأجرام السماوية والأبراج بشكل ديني له طابع أسطوري وهى في تصميمها تحمل نفس مفهوم الدائرة التي تتوسط اللوحة. وفي يمين اللوحة نرى شكل زخرفي مأخوذ عن الحضارة المكسيكية، وهو في حركته يربط ما بين هذه اللوحة واللوحة السابقة عليها (كأنه امتداد خطي لإحدى حركات المسارات النجمية التي يستخدمها الفنان في خلفية العمل، والتي تسود العمل بشكل واضح – لتربط في حركتها بين المسطحات.

**اللوحة الثامنة:** شكل (٣٠٤)(أ،ب) ثم تنتقل الجدارية بنا إلى تناول فكرة الأبراج في العصر الإسلامي وبشكل خاص (الطراز الفارسي)، فهي مأخوذة عن مخطوط فارسي لحركة الليل والنهار بجهاز (الأسطور لاب) وهو جهاز يسجل ارتفاع النجوم والكواكب عن الأرض.

والتصميم يقوم على نفس فكرة اللوحة السادسة – مجموعة من المخطوطات المتراكبة كالقصاصات الورقية بعضها فوق بعض – في كتلة فاتحة اللون على أرضية المجرة الزرقاء. ونلاحظ أن خط الأرض بدأ في الظهور مرة أخرى في أقصى اليسار من اللوحة ولكنه بدأ يأخذ خطاً منكسراً وكأنه بداية لتشكيل خطوط الهرم الذي سيظهر لاحقاً.

**اللوحة التاسعة:**شكل (٣٠٥) (أ،ب) هي تسجيل لتطور رسوم "الزوديك" تبعاً للتقويم الأوروبي الحالي وهو جزء مأخوذ من مخطوط يعود للعصور الوسطى وفى أسفل اللوحة بدأت الكتلة الفاتحة "الأرض" تعود للظهور بمساحة أكبر تمتد من الجدارية السابقة في خطوط مثلثة "هرمية" منكسرة لتقودنا إلى اللوحة التالية، التي هي تجميع لكل الوسائل القديمة في تكوين واحد.

**اللوحة العاشرة:** شكل (٣٠٦) (أ،ب) هذه اللوحة تأريخية ضمت جميع أشكال أجهزة القياس الزمني منذ العصور القديمة كشكل المزولة، وساعة الشمع، والساعة البندولية التي اكتشفها جاليليو جاليلى، وصولاً للساعة الحديثة ذات الرموز اللاتينية. ليختتم الفنان محمد سالم في أقصى يسار اللوحة هذا التطور بالوصول لاختراع الكاميرا التي استطاع بها الإنسان تسجيل الزمن من ١٠٠٠/١ من الثنية بأواخر القرن ١٩.

ونرى أن "الأرض" المساحة الفاتحة" بدأ تشكيلها الخطى يتخذ بشكل أكثر وضوحاً الكتلة الهرمية المثلثة، وكأن الأرض بدأت في التشكل نحو الشموخ والعظمة، ويؤكد ذلك حركة الحصان في يسار اللوحة، والذي هو ترجمة رمزية من الفنان قصد بها انطلاقة من المرحلة البدائية في تسجيل الزمن إلى المرحلة الحديثة التي سيسردها الفنان في اللوحة "الحادية عشر". ويقصد بالحصان هنا هو الدكتور "أحمد زويل" العالم المصري الذي انطلق إلى الحداثة باكتشافاته العلمية.

ونلاحظ في التصميم أن الفنان محمد سالم جعل خلفية الحصان التي بدأت تتخذ الشكل الهرمي مفتوحة بضلع مائل إلى أعلى ليفتح حدود اللوحة من جهة اليسار إلى حدود اللوحة التالية.

**اللوحة الحادية عشر:** شكل (٣٠٧) (أ،ب) هذا الشكل الهرمي المفتوح تشكل في النهاية إلى صرح هرمي كبير توسط اللوحة في شموخ وعظمة حاملاً أمجاد آباءه المصريين وحضارتهم التي لم تنتهي بواعثها، حتى على أيدي أحفادها المصريين بعد مئات السنين. وتسجل الجدارية جهاز حركة الخلية التي ابتكرها الدكتور زويل وكيفية تسجيلها الدقيق لحركة الخلية، والهرم شاهداً على عبقرية المصري. وكأنه يستمد من تلك الجذور إبداعه لحاضره ومستقبله.

● **الفنان محمد شاكر*: (١٩٤٧- )**

مصـور رصـين يملـك قـدرة مدهشـة علـى معالجـة مسـاقط الظـل والنـور والإظـلام والقمـة فـي أسـطح صـورة، مثلمـا يملـك خاصـية التقـاط اللحظـة المعينـة. وتمثيلها في البعد ألمنظوري، وهو ينتمي إلى المدرسة الطبيعية، مثلما ينتمي بنفس القدر إلى الواقعية المثالية التي أفرزتها الستينيات من القرن الماضي(١).

قام الفنان محمد شاكر بتنفيذ العديد من الأعمال الجدارية في حركة التجميل والإنمـاء بمدينـة الإسكندرية وخارجهـا المنفذة بالفسيفسـاء الزجاجيـة والحجريـة والزجاج الملون وأعمال متنوعة في فن النحت وارتباطه بالتصوير ألجداري في العديد من الأماكن العامة والخاصة بالإسكندرية والقاهرة وبعض بلدان العالم .

وفي الإسكندرية تظهر بصمة الفنان محمد شاكر في صنع حضارة معاصرة ذات سيمفونية متناغمة تتعانق فيها المسطحات الجدارية بألوانها وأشكالها ورموزها مع حديث البحر الذي يخبرنا عن ماضينا العبق وحاضرنا وينبأنا بمستقبل نتمنى أن تتحقق فيه أصالة المصري القديم وعراقته وتفرده وشموخه.

ويتضح لنا في أعمال الفنان محمد شاكر اهتمامه بقيمة الضوء والذي يطلق عليه الفنان "النور" وارتباطه بمعنى الحياة، فهو بمفهومه التعبيري ينير لنا كل شيء ويعبـر عـن كـل شـيء محسـوس وغيـر محسـوس، ونتبين ذلـك فـي جميـع أعمالـه الصغيرة والكبيرة، الجدارية والزيتية والنحتية، فالضوء يجسم ويحدد وينير مناطق معينة من اللوحة وكأن مسلط عليها وحدة ضوئية مركزة في نقطة محددة، رغبة من الفنان في إظهار التعبير الضمني بالعمل، يؤكده التبـاين اللونـي فـي منـاطق الأضـواء والظلال واستخدام الألوان ذات القيمة الضوئية الفاتحة في وسط لوني داكن، يبرزه البارز والغائر في بعض اللوحات ذات الخامات المتعددة.

فالفنـان محمـد شـاكر مـن عشـاق اسـتخدام الأشـكال النحتيـة المجسـمة علـى الأسـطح المسـتوية وصـياغتها فـي شـكل كلـي مـع الخامـات الجداريـة سـواء القطـع الزجاجيـة أو قطـع الموزاييك أو قطـع الأحجـار الطبيعيـة أو قطـع التيسيرا الحجريـة المزججة..حيث يتحول اللون إلى قطع كريستالية قوية الإشعاع ويبقى اللون المتألق

* الفنان محمد شاكر ـ ولد بالمنصورة عام ١٩٤٧م وتخرج في كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية، وحصل على الدكتوراه في التصوير ألجداري والفنون المرتبطة بالعمارة، وهو من أعضاء الرابطة الدولية لفناني الفسيفساء العاصرين، وعضو اللجنة الأستشارية العليا لتطوير التعليم، ورئيس مجلس إدارة مركز تنمية المهارات الفنية والمعمارية ،ورئيس مجلس إدارة جمعية خريجي كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية، وترأس منصب عميد لكلية الفنون الجميلة بجامعة الإسكندرية .

(١) د. مصطفى الرزاز : بانوراما الفن المصرى فى القرن العشرين – دراسات تشكيلية (١)، مكتبة الإسكندرية، مركز الفنون، صدر بمناسبة معرض بانوراما الفن المصرى فى القرن العشرين، مارس ٢٠٠٣، ص١٨٢.

القوي المبهر هو السمة الأساسية عندما يتضافر مع تلك الأشكال النحتية المجسمة في بناء اللوحات والجداريات ، حيث نجد للفنان أسلوب مميز أسلوب في طريقة وضع القطع وتجاورها بزوايا ميل متعددة الاتجاهات فينعكس عليها الأشعة الضوئية باتجاهات متباينة تخلق على السطح إحساس بصري متباين ومختلف تدركه العين البشرية ويوحي بنور ضمني يؤكده الفنان من خلال استخدام اللون. شكل (٣٠٨)(أ،ب،ج،د)

**"ثلاثية الحضارة" وتطويع التقنية لتأثير الضوء :**

وإذا تطرقنا إلى مفهوم تطويع التقنية التنفيذية عند الفنان لإبراز دور الضوء الظاهري وتوظيفه في إحداث التأثير البصري والنفسي على المتلقي، لوجدنا أن الفنان محمد شاكر يهتم بشكل واضح بتلك القيمة وإبرازها في أعماله.

فنرى في عمله المجسم "ثلاثية الحضارة" الموجود بالتقاطع الرئيسي المؤدى إلى طريق قايتباى أو قصر رأس التين مع طريق الكورنيش. وهو على شكل هرم ناقص (له ثلاث أوجه) ومقلوب – قاعدته إلى أعلى، يبلغ ارتفاع المجسم ٢م وكل وجه بعرض ٩٠ سم ومسطح العمل يبلغ ١٩م. وقد تم تنفيذه في عام ٢٠٠٢.شكل (٣٥) (أ)

ويحمل كل وجه من أوجه المجسم خرطوشة رمزية لإحدى الحضارات – فرعونية يونانية رومانية – إسلامية. وقد أكسب الفنان للعمل تأثير ملمسي بصري يتلاعب فيه الضوء بشكل متباين على سطح العمل نتيجة لطبيعة اختلاف المواد ما بين الحجر الطبيعي بكتلة العشوائية التي يكتسي بها المجسم والمتباينة في أحجامها وأشكالها وألوانها، باختلاف صياغتها للضوء عن التأثير الذي يحدثه إثر اصطدامه بقطع الموزاييك الرقيقة والدقيقة الملونة والمذهبة التي تتلألأ بسقوط الضوء وانعكاسه على سطحها.

وقد قام الفنان محمد شاكر عند تنفيذ هذا المجسم بنحت كتل الحجارة المتراصة على سطح المجسم بزوايا محددة وملامس معينة أراد الفنان إبرازها في العمل لإعطاء تأثيرات معينة، فهي ليست مجرد قطع حجرية متراصة في عشوائية، وإنما بناء على فكر الفنان في تطويع خاماته حتى لو كانت على طبيعتها.شكل (٣٠٩)،(٣١٠) (أ)،(ب)

وحول استخدام الفنان وعشقه للكتل الحجرية والبركانية بألوانها الغنية ذات الملامس الطبيعية نرى عمل منفذ في حديقة داخلية بمسكن خاص بالإسكندرية اعتمد على تكامل الأدوار بين النحت والتصوير الجداري في صياغة تحت وقع الإضاءة التي تتلاعب بالأسطح نتيجة لتباين تلك الأسطح ببروزها، حيث قام الفنان بتصوير منظر لاندسكيب مجسم مكمل لمنظر الحديقة من أشجار وأرضية وسماء وفراغ.(٣١١)(أ،ب)

ويرى الفنان محمد شاكر أنها من إحدى التجارب الرائعة التي مر بها في عمله كمصور جداري، بحيث كان لها مذاقها الخاص كنتيجة للعمل المباشر على

السطح وارتجاليته في وضع أجزاء الموزاييك حيث كان يرص قطع الأحجار والرخام بشكل مباشر داخل المونة (بالغرس) وبشكل ارتجالي لتدرج الألوان على السطح للإيهام بالمنظر الطبيعي والعمق الفراغي، وهذا الإجراء تم بعد عمل الشكل النحتي لأبعاد السطح.

أما من حيث الإضاءة فقد استخدم الفنان تكنولوجيا حديثة في صياغة العمل الضوئية، حيث أن العمل يعتمد على نظام ضوئي Light system يعمل في تكامل مع نظام مائي Water system مع نظام موسيقى Sound system تتغير فيه الإضاءة ليلاً في سبع ألوان مختلفة مع النظام المائي الذي يكون في بعض الأحيان كدخان أو رزاز أو شلال...، يتغير وفقاً لتغيره نظام الموسيقى.

وفى الإسكندرية تظهر بصمة الفنان محمد شاكر في صنع حضارة معاصرة ذات سيمفونية لونية تزدهر بها الإسكندرية عروس البحر المتوسط فهي سيمفونية لمعزوفة رائعة متجانسة تتعانق فيها الجداريات بألوانها وأشكالها ورموزها مع حديث البحر الذي يخبرنا عن ماضينا العبق، وحاضرنا وينبأنا بمستقبل نتمنى أن تتحقق فيه أصالة المصري القديم وعراقته وشموخه.

وقد قام الفنان محمد شاكر بتنفيذ أعمال جدارية في حركة التجميل والإنماء بمدينة الإسكندرية وخارج أبوابها، أعمال منفذة بالفسيفساء والزجاج الملون، وأعمال منوعة في فن النحت ارتبطت بالتصوير الجداري في العديد من الأماكن العامة والخاصة بالإسكندرية والقاهرة وبعض بلدان العالم.

وإذا ما ذهبنا باتجاه "البحر" وخاصة في منطقة بحري "الأنفوشي" نجد معزوفتين للفنان محمد شاكر تختلفان في الأسلوب والصياغة ومفهوم الضوء عند الفنان.

- **جدارية محكى القلعة:**

وهو عمل جدارى مصور على مسطح ١٨٤م٢ وتقع على الحائط المواجه لقلعة قايتباى، وتم تنفيذها عام ٢٠٠٢م. شكل (٣١٢)( أ،ب)

وتروى هذه الجدارية حضارة مدينة امتزجت في أحضانها ثلاث حضارات تفاعلت وانصهرت في قالب جسد شخصية الإسكندرية (الحضارة المصرية القديمة والحضارة اليونانية الرومانية، والحضارة الإسلامية). وقد صاغهم الفنان في أسلوب رمزي يعتمد على وحدات زخرفية وقصص دينية وأخرى أسطورية، تعبر عن كل حقبة من تلك الحضارات مع الإشارة في بعض المواقع من التصميم إلى وجود حضارات أخرى أصغر في الحجم والمساحة – كالحضارة القبطية مثلاً".شكل (٣١٢)( ج،د،هـ،و،ي )

ويعرض تصميم الجدارية دور الضوء الضمني في العمل، حيث كان له دور البطولة في إبراز التصميم ونجاح الفكرة والمضمون، فقد عبر الفنان عن الثلاث حضارات الرئيسية داخل ثلاث دوائر ضوئية كبيرة، تحتل المراكز الرئيسية من المسطح، لنرى في اليمين دائرة تضم عناصر ورموز الحضارة اليونانية

الرومانية، وفى اليسار دائرة بذات الحجم للحضارة الإسلامية بزخارفها البديعة ومآذنها وقبابها، بينما يتوسط العمل دائرة ضوئية ذات حجم أكبر قليلاً من السابقتين، تحمل سمات الحضارة المصرية القديمة التي تمثل فيها النقطة المركزية من التصميم "قرص الشمس" باللون الأحمر الأرجواني ينطلق منها مثلث مضاء فى تدرج لونى وكأنه شعاع ضوئي ينير المناطق التي يقع عليها.

وفي دائرة الحضارة الفرعونية يبرز الهرم بصياغة معاصرة من قبل الفنان، فهو لم يرسم الهرم بنسبة الفرعونية المعروفة وإنما قرب ما بين ضلعيه، لتتجه قمته في شكل سهمي إلى أعلى وكأنه ينطلق صوب السماء في شموخ. ويقول الفنان محمد شاكر حول تلك الصياغة[1]:

"لقد أردت تشبيه فكرة توظيف شكل الهرم وصياغته في السياق التكويني بالجدارية بتمثال نهضة مصر للفنان محمود مختار عندما قدم أبو الهول في وضع جلسته المنتبهة والواقف على رجليه الأماميتان وليس راقداً على الأرض، فأراد أن يجعل الهرم ينتبه في وقفته مثل أبو الهول".شكل (٣١٢) (د)

وفى داخل الشكل الهرمي وضع الفنان محمد شاكر خطوطاً ذات إيقاعات لونية متبادلة ما بين الأبيض والأسود بأسلوب تضاءلي تتقلص وحداته إلى الداخل لتنتهي عند القمة بوحدات تكنولوجية حديثة، وكأنه طريق يقودنا نحو المستقبل بتقدمنا التكنولوجي في منظومة مصرية قديمة نحو الداخل إلى أعلى في سمو وارتقاء للإنسان المصري نحو السماء التي بها الشمس المصرية القديمة.

وفى المساء تضاء عدد ٢١ نافذة زجاجية منفذة بالزجاج المعشق تقع في أعلى الجدارية في خط شريطي واحد متراصة جنباً إلى جنب، في كل واحدة منها إله من آلهة المصرين القدماء، وكأنهم قد حضروا في مركب تشريفي لقدوم الليل ليصحبوا "الإله آتون" في رحلته إلى الهدوء والسكينة ليلاً. شكل (٣١٣)(أ،ب)

والجدارية منفذة بخامات متعددة من أحجار طبيعية وصخور وجرانيت ورخام في امتزاج مع القطع الزجاجية التي تتألق وتعكس الضوء، لتبزغ من بين الوحدات الطبيعية ذات الطبيعة الملمسية المختلفة، وهو ما أعطى للجدارية تنوعاً بصرياً وملمسياً، والتي تصل بعض تفاصيلها إلى ١سم × ١سم لنقوش وقصص خرافية ودينية. شكل (٣١٤)(أ،ب،ج،د)

- **جدارية الشاطئ:**

جدارية الشاطيء تصوير للحائط الفاصل بين منطقة إصلاح المراكب وشاطئ منطقة "الأنفوشى" "بحرى" ومنفذة على مساحة ٦٦ متر مسطح وقد تم تنفيذها عام ٢٠٠٢. شكل (٣١٥)

ونلاحظ اختلاف الأسلوب في هذه الجدارية عن جدارية "محكى القلعة" حول صياغة الضوء في العمل. فقد رأى الفنان محمد شاكر أن البحر بعظمته

---

(1) حديث فى مقابلة مع الفنان.

ومهابته لا يجرؤ أي شكل آخر أن يباريه هذه المكانة، فجاء عمله في لحن لوني هادئ وإيقاعات خطية انسيابية تقطعها خطوط منحنية برقة ونعومة تضم في ثناياها أشكال دائرية متباينة الأحجام تعبر عن "زبد البحر".

وقد تصور الفنان تلك الخطوط الأفقية المنتظمة وكأنها البحر في هدوءه واستقراره يحمل مركب في رحلة داخل موجاته التي تضم سمات الحضارات المختلفة بمدينة الإسكندرية فنرى أشكال رمزية لأعمدة مصرية ويونانية وشكل زخرفي لسور القلعة يحمل سمات إسلامية. شكل (٣١٥)(ج، د)

ويقول الفنان محمد شاكر: "أحب أن أرى لوحتي هذه مع وجود الصيادين الذين يجلسون أمامها يستريحون فدى ظلها أو يجلسون ينسجوا شباكهم، فأشعر باندماجهم في العمل وكأنهم جزء من تكوينه ينتمون إليه، وهو بدوره ينتمي إليهم ويحتويهم". شكل (٣١٥)(أ)

وفى الليل تنساب الإضاءة الصناعية برقة على سطح العمل بشكل موجه من أعلى إلى أسفل، فينير الجزء العلوي من العمل وتتدرج الإضاءة إلى أسفل فتخفت الإضاءة في الجزء السفلى، الذي يبدو معه البحر المصور بموجاته في حالة ظلمة وغموض وهيبة في الليل. شكل (٣١٥)(ب)

ويتشابه مع هذا العمل من حيث الرؤية التصميمية عمل آخر للفنان منفذ بواجهة أحد الشركات الخاصة بأعمال البترول. في لوحتين، كل واحدة منهم على مساحة ٤,١٥م × ١,٩٠م ارتفاع، تحمل ذات الخطوط الأفقية المتراصة المتداخلة مع الخطوط المنحنية، ولكنها تعبر هنا عن تصور لأنابيب البترول الموجودة بالمصانع، يخرج منها أدخنة متصاعدة إلى أعلى، والشكل الهرمي المتجه نحو الشمس المنيرة في أفق السماء هو رمز للتقدم والإنماء والازدهار.شكل (٣١٦)

**جدارية المرفأ ، مدخل الميناء البحري (باب ٢٧) :**

إسكندرية بوابة الحضارات المصرية على حوض البحر المتوسط صورها الفنان محمد شاكر على جدار مدخل الميناء البحري (باب ٢٧) على مسطح ١٢٦،٧٠متر[٢]، فتصور مياه البحر الأبيض المتوسط كبحيرة مغلقة شهدت صراع ومعارك الغزو الحضاري والفكري شهدتها مدينة الإسكندرية عبر التاريخ .

وقد دمج الفنان بين الرموز المختلفة لتلك الحضارات حيث صور البحيرة تظهر من خلف ست عقود متقاطعة في أمامية اللوحة وكأنها بوابة الدخول، وهي في تصميمها مأخوذة عن العقود الإسلامية وفي ذات الوقت تحمل سمات الحضارة الفرعونية في الرسوم الزخرفية التي تغطي أعمدة العقود، ويحيط البحيرة أسوار مصورة على هيئة المسرح الروماني الدائري ( في خلفية اللوحة).

والتأثير الذي يولده الضوء الظاهري على سطح العمل يعطي إحساس شديد التباين لتباين الخامات المستخدمة، فالبوابات الجصية بسطحها الأملس ولونها

الأبيض في خطوطها الرأسية تتباين بصريا مع خطوط الفسيفساء المنحنية للأمواج والقوارب التي تتباين في تناغمها اللوني مع الإنشاء المعماري الساكن لعقود البوابة وأعمدتها مما يبعث الإحساس بالحياة والديناميكية مؤكدا للمعنى والمضمون في العمل . شكل(٣١٧)

• **الفنان عبد السلام عيد***: (١٩٤٣-)

منذ عام ١٩٧٠ والفنان عبد السلام عيد يشارك في الحركة الفنية التشكيلي المعاصرة على المستويات العربية والدولية، بأعمال فنية متميزة عكست نظرة الفنان المستقبلية لعالم التكنولوجيا المتطورة، في أعمال عرضت حبكة التشكيل جمع فيها المسطح الواحد بين مع بلاغة المضمون أصالة التعبير والابتكار في الأداء، بروح الفنان المحب للجمال العاشق للإبداع الممتزج بروح الموروث الحضاري الفرعوني والإغريقي والروماني والقبطي والإسلامي المتناغم مع الفكر المصري المعاصر.

والفنان عبد السلام عيد فنان مجدد من طراز فريد عديداً من الخامات في أعماله ومشاريعه الفنية للتعبير عن قضية الجمال بأسلوب معاصر، فكان شغوفا باستكشاف القوة الإبداعية لاستخدام الخامات المتعددة والأشياء الجاهزة found object التي يعثر عليها كقرون الأغنام وقطع من الآلات القديمة، (وشد الجلود على أسطح اللوحات، وثبت المعادن وأحدث التجاويف، وربط اللوحات بالحبال، حتى صارت لوحاته جسداً ثلاثي الأبعاد، وحالة استثنائية تحمل البيان لمن يراها، مصور وحفار ومثال هرمي المحنى، إلى جانب أعماله التركيبية الشديدة التميز والإثارة لفكرة الحداثة الجديدة في الفن) (١). شكل (٣١٨)

لذا فاللضوء دور فعال في صياغة تكوينات لوحاته وإبراز الأبعاد الفراغية للمسطحات متباينة المستويات، وما يكسبه للسطح من ظلال ظاهرية تبرز البارز والغائر، الذي من شأنه أن يؤكد المعنى الضوئي في الرؤية الخاصة بالفنان، فيقول الفنان عبد السلام عيد (٢):

"الضوء هام لرؤية العمل الفني، فلا يمكن إدراك أي عمل في ظلام، وهناك معيار ضوئي يحتاجه كل عمل ويختلف عن العمل الآخر، فكل عمل يحتاج إلى درجات إضاءة معينة، وقد تحتاج بعض الأعمال لتركيز الضوء على جزء معين، مع التخفيف في بعض المناطق الأخرى، والضوء الظاهري له متطلبات وأساليب تفرضها ألوان العمل وعناصره، والتي تحدد بشكل ما موقع هذا الضوء من العمل

---

* الفنان عبد السلام عيد – أستاذ متفرغ بقسم التصوير ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة الإسكندرية، رئيس قسم التصوير سابقا . شارك على مدى أكثر من ثلاثين عام في الحركة الفنية المصرية المعاصرة في مصر والخارج ، حصل على جائزة بينالي الإسكندرية في دورته الحادية عشر عن عمله (صدمة المستقبل ) الذي مزج فيه بين فنون التصوير والنحت والعمارة ، وحصل على جائزة خبير تجميل المدن من منظمة المدن العربية (الدوحة) قطر عام ٢٠٠٣ .

(١) د. مصطفى الرزاز : بانوراما الفن المصري في القرن العشرين – دراسات تشكيلية (١)، مكتبة الإسكندرية، مركز الفنون، صدر بمناسبة معرض بانوراما الفن المصري في القرن العشرين، مارس ٢٠٠٣، ص١٣٤.

(٢)حوار في مقابلة خاصة مع الفنان عبد السلام عيد.

ونوعه، فقد تحتاج بعض الأعمال إلى وحدات ضوئية باردة، وتحتاج أعمال أخرى إلى إضاءة ساخنة، أو قد يلجأ الفنان إلى المزج بين الأسلوبين بحسب احتياجات الرؤية، فالفنان يقدم رؤية بصرية لها حالة مكانية، أما الضوء الضمني فهو مرتبط بالتعبير الفني، فقد يأخذ الضوء في العمل بشكل رمزي تعبيري كما أن الظلمة في العمل تحمل نفس المعيار التعبيري".

والنور في أعمال عبد السلام عيد له دوراً هاماً في صياغة رؤيته وشغفه بالبحر والأفق اللامتناهي، فهو النور الإلهي في الأفق اللامتناهى للون البحر والسماء" على حد تعبير الفنان نفسه. فهو انعكاس وتلألأ لموجات يغمرها ضوء القمر في السماء وزرقة البحر وسكونه وغموضه عند المغيب. شكل (٣١٩)(أ،ب،ج،د،هـ،و).

تلك الانسيابية والطلاقة في البناء التركيبي المتناغم الذي يدمج العديد من العناصر والخامات والموضوعات المتباينة في منظومة تكوينية واحدة ، الضوء عنصر ديناميكي فعال في صياغتها التشكيلية ، جاءت في جداريات عبد السلام عيد التي فعلت دور التصوير ألجداري المعاصر في المجتمع المصري المعاصر وعلى نحو خاص أعماله الصرحية في مدينة الإسكندرية ، لترتبط في جوهرها بنفس الرؤية الروحية المنفتحة على الأفق والبحر وتبرز القوة الضوئية في المضمون الفكري والجمالي بالمسطحات المعمارية، والتي فتح بها الفنان نافذة ثقافية مصرية للقومية العربية على الغرب بجدارية تغطي سور كلية الفنون الجميلة في أسلوب إيهامي لنافذة فتحت البناء إلى ما وراء البحر وامتدادا إلى الأفق ، تنطلق فيها آلهة الجمال في عربة أبولو إله الشمس . شكل (٣٢٠)

فجداريات عبد السلام عيد يتفجر الضوء فيها فكريا وضمنيا وظاهريا على كل المستويات الحسية، تتجسد الأشكال وتتحرك الومضات الضوئية هنا وهناك خالقة أبعاد متباينة وتأثيرات بصرية تثري الجانب الإبداعي والفكري والرؤية البصرية والحس الجمالي لدى المتلقي.

- **جدارية سور مستشفى القوات المسلحة بمصطفى كامل :**

مصر المستقبل يقدمها أبنائها الفنانين الذين يحبونها وينتمون إلى جذورها وأرضها ويعملون من أجل زرع روح التفاؤل في أبناء مدينتهم وروح الانتماء لحضارتهم. وهذه الجدارية يتفاعل معها جميع أبناء المدينة بصورة رائعة ويعتبرونها من معالم مدينة الإسكندرية المعاصرة، والتي تمتد لمسافة حوالي ٥٠٠متر بمسطح يبلغ ١٥٠٠ متر$^2$على جدار سور مستشفى القوات المسلحة بمصطفى كامل على البحر، والتي تعد من أضخم الجداريات المصرية المعاصرة المطلة على البحر الأبيض المتوسط التي يتحدث عنها العالم وليس الإسكندرية فقط.شكل (٥٥)(أ) .

ويقول الدكتور عبد السلام عيد أن الجدارية تمثل بزوغ الروح المصرية في الحاضر المصري الذي نعيش فيه الآن وسطوع متغيرات العالم.. فالنجم يمثل الوقت

الذي يعيشه وتاريخ التحولات التاريخية التي حدثت، حيث يعيش العالم فترة تحول نحو توازن جديد.

وفي جدارية مصطفى كامل تجتذبنا تلك الموجات البحرية الهائجة والمتصارعة في بعض الأماكن، والهادئة ذات الإيقاعات المنتظمة الرصينة في أماكن أخرى، وهي في بداية الجدارية تتقاذف الكرة الأرضية هنا وهناك تعبيرا عن أن العالم في صراع واضطراب حضاري، حتى انبثق من وراء تلك الأمواج وانحصارها حضارة عظيمة تحملها موجة هادئة رصينة منتظمة الإيقاع خرجت إلى العالم من وراء تلك الأمواج المتلاطمة ألا وهي الحضارة المصرية القديمة. شكل (٥٥)(ب)

فتخرج مصر من وراء هذه التغيرات بالقيم الجمالية لموجة هادئة تحمل على سطحها مركبتين مصريتين فرعونيتين يسطع فوقهما نجم براق يشع نوره بشكل متوهج ليلاً ونهاراً شكل (٣٢١)، الأولى تحمل رموز الرخاء والجمال والفن الممثلة في أعواد وسنابل القمح ومجموعة من الزهور ورموز الفن الجميل تخرج من وراء الأمواج العاتية بموجه رصينة تحمل سمات الإنسان المصري المعاصر الذي يتجه نحو المستقبل شكل (٣٢٢)(أ)، حيث تخرج السفينة الثانية تحمل قطعة من وحدات الكمبيوتر الإلكترونية التي تتحكم في أجهزة الاتصالات الحديثة، وهي تحمل العلم في جانب ورموز الفن والرخاء في جانب آخر، والتي اشتهر الفنان عبد السلام عيد بتضمينها في أعماله والتعبير عن المستقبل من خلال تصويرها.شكل (٣٢٢)(ب)

ويمثل هذا المستقبل في الجدارية اللوحة الضخمة البيضاوية المحاطة بكتل ضخمة لمنحوتات منفذه بمواد مستحدثة من البوليستر على هيئة حبال، التي اختار الفنان لها الشكل البيضاوي ليتوسط منتصف الجدارية تعبيراً عن الاتساع والرحابة لعصر من السلام والتوافق.ويتوسط هذا الإطار الضخم مدار عملاق آت من الفضاء في مجال ضوئي ساطع ، كتعبير رمزي عن شدة الاصطدام والتوهج لتلاقى جناح حورس الذي يشير إلى التاريخ المصري بوحدة "الستلايت"التي تمثل "المستقبل"، وهي إضاءة مقدسة بطاقة متوهجة. وفي الحقيقة من يتأمل هذا الجناح يكتشف قاعدة فضائية ضخمة تتألق بوحدات ضارية في التقدم العلمي والتكنولوجي توحي بالتاريخ والعظمة كما توحي بالاكتشافات التكنولوجية و العلمية المتقدمة، والعمل يبشر بأن الإنسان المصري يقف على التطورات المتلاحقة في كل مجال من مجالات العالم.(٣٢٣) (أ، ب)

وتستمر الموجة الهادئة في التحرك في هيئة أمواج زخرفية فرعونية تنساب في إيقاع لونى موسيقى هادئ، لتبدأ في التداخل مع الشكل البيضاوي، لتخرج موجة زخرفية رأسية تنساب وهي تحمل سطح يبدو وكأنه انتزع من داخل إحدى الحاسبات الإلكترونية، وكأنها تقودنا إلى المستقبل الذي يحدثنا عنه الشكل النحتي للقوقعة البحرية التي تجسد أسطورة استطلاع المستقبل من البحر، ويزيد من

غموضها ويبرز ظهورها من سطح الجدارية وحدات الإضاءة الصناعية ليلا، شكل (٣٢٤)(أ)، (ب) .

ثم تأخذنا الجدارية في جولة حضارية ذات إيقاعات منتظمة تستعرض صور من الحضارات المختلفة التي اندمجت وانصهرت في بوتقة مدينة الإسكندرية فذابت فيها وأضحت من تراثها وسماتها الحضارية. فنجد مشاهد زخرفية من الحضارة اليونانية الرومانية تردد شكل موجة البحر السكندري حاملة عملات رومانية وموتيفات شكل (٣٢٥)، وتمثال كامل للإسكندر المقدوني شكل (٣٢٦)، ثم تنتقل إلى موتيفات إسلامية تتردد بإيقاع مختلف للموجة التي هي تعبير رمزي عن أهمية "البحر" معبر الحضارات.شكل (٣٢٧)(أ،ب،ج)

وفى نهاية الجدارية يطل علينا الصرح الهرمي الشامخ دائماً برؤية معاصرة لسطح متباين ملمسيا يحمل أشكال كروية ورموز وحروف وأشكال يغلب عليها الطابع الإلكتروني، وكأن هذا الهرم قادم من الفضاء الخارجي لكون ديناميكي شاسع، حاملاً أرقام وإشارات لموجات إلكترونية قادمة من المستقبل، وكأنها تقود المصريين نحو المستقبل العلمي التكنولوجي، والذي يكتسب تأثيرات بصرية منوعة تحت وقع الإضاءة الطبيعية نهارا فيزداد إبراز كتلته شموخا فوق المجال اللوني الداكن في خلفية اللوحة، وفي الليل تكسبه الإضاءة الصناعية غموض وسرية الهرم الفرعوني المصري القديم. شكل (٣٢٨) (أ،ب)

وإضاءة الجدارية ليلا تعتمد على الوحدات الضوئية المثبتة في الأرضية أسفل الجدارية ، فتبرز بضوءها الشكل النحتي للموجة التي تنساب بطول الجدارية وتحمل مظاهر الحضارات المصرية المختلفة ، كما تزيد من ظهور الكتل النحتية الموجودة بالجدارية وتكسبها نوع من الشموخ والارتفاع في رؤيتها المتكاملة مع المسطح المصور.

ونلاحظ في جداريات الفنان عبد السلام عيد جنوحه دائماً نحو التطلع إلى المستقبل وولعة بوحدات الحاسوب (الحاسب الآلي)، وعمارته المستقبلية والإشارة بشكل دائم إلى دور الكمبيوتر بوحداته الإلكترونية في هذا المستقبل، فقدم في العديد من البنايات إشارات إلى الهيكل المجسم لعمارة المستقبل وكيف تلعب الدوائر الكهربائية دوراً فعالاً في تركيبها، حتى أنه عندما قام بتنفيذ جدارية المدينة الفاضلة المصرية في متحف مدينة تونى جارنيه بمدينة ليون ،بفرنسا – قدم صياغة سطح العمل لهذه المدينة الفاضلة وكأنها وحدة اقتطعت من داخل الحاسوب".

- **جدارية سان ستيفانو:**

وفى جدارية سور فندق سان ستيفانو تتدفق مظاهر العمارة المستقبلية على امتداد مساحة تبلغ ٢٠٠ متر مربع، يعرض فيها عبد السلام عيد أشكال منوعة ومبتكرة لإنشاءات معمارية وتركيبات إلكترونية تندمج فيها الألوان والأشكال في إيقاعات متباينة أفقية ورأسية بشكل مبتكر ينم عن عقل حالم وخيال خصب للحلم بمستقبل مبهر للإنسان المصري المنطلق نحو المجد والريادة. شكل (٣٢٩)

لنجد في بداية اللوحة تكوين لعناصر متطايرة وكأنها في مهب الريح توجه أعيننا بقوة واندفاع نحو كتلة بنائية تحوى تراكيب غير تقليدية لشكل من البنائيات المعمارية التخيلية وكأنها قطعة من سفينة فضائية يلعب الضوء دوراً وظيفياً خاص في تركيبها وصياغتها بصرياً، في تباينات واضحة لأسلوب انعكاس الضوء باختلاف أبعاد الأسطح من وحدات كروية وأسطوانية معدنية و مرايات – والتي تتباين كذلك في خاماتها .شكل (٣٣٠)

وفي خارج الشكل ألبنائي تسلط أضواء كاشفة – وحدات إضاءة صناعية موضوعة أمام الجدارية تكشف عن ملامس متعددة تتباين وفقاً لأبعاد وألوان السطح، والتي تتعايش من جهة أخرى في تصميمها الخطى مع التكوين الداخلي للبناء. شكل (٣٣١)

وعلى طول الجدارية يعرض الفنان تخيلاته من تلك البنايات التي يحلم بوجودها في المستقبل، فنجد في الشكل (٣٣٢) نوع آخر لعمارة أسطوانية تبرز من خلال معالجة لونية غير مألوفة، فنجده قد وضع اللون الفاتح في قاعدة الشكل بينما تدرج من الأبيض والأصفر إلى أن وصل إلى الأزرق الداكن في قمة الشكل، هذا التغير في قواعد توزيع الألوان بين القاعدة والقمة أكسب العمل نوعاً من الاستطالة أكدته بقعة الضوء الشديدة في قاعدة الشكل من خلال تسليط الضوء الظاهري المكثف من وحدات الإضاءة الموضوعة في قاعدة الشكل الأسطواني.

وفي شكل (٣٣٣) (أ،ب،ج) يقدم نموذجاً آخر من العمارة الإلكترونية المستقبلية التي يغطى سطحها دوائر كهربية ذات أشكال مبتكرة، تعكس التأثيرات الضوئية في إبراز الشكل الكلى لتلك الأسطح المتعددة من خلال انعكاسه على القطع الدائرية المتباينة الأحجام، والتي تشبه نقاط القصدير (اللحام) في أسطح الدوائر الكهربية.

وفي نهاية الجدارية تكوين لونى بشكل تجريدي لمجموعة من الخطوط المنحنية والمتداخلة يعبر عن الترددات الموجية waves كجزء من الطبيعة العضوية لوجود الأجسام في الكون، فكل كائن له طاقة حرارية تتولد منه وتتردد في الكون من حوله، لتمتزج وتتداخل مع باقي الموجات المحيطة به، تستطيع أن ترصدها المجسات الحرارية الحديثة التي مكنتنا من رؤية تلك الموجات التي تولدها الكائنات من حولنا، وقد صاغها الفنان في أسلوب موسيقى بصرية غير معهود مترجمة بضوء ضمني يتحرك في إيقاعات لونية وخطية. شكل (٣٣٤)

**جدارية مكتبة الإسكندرية:**

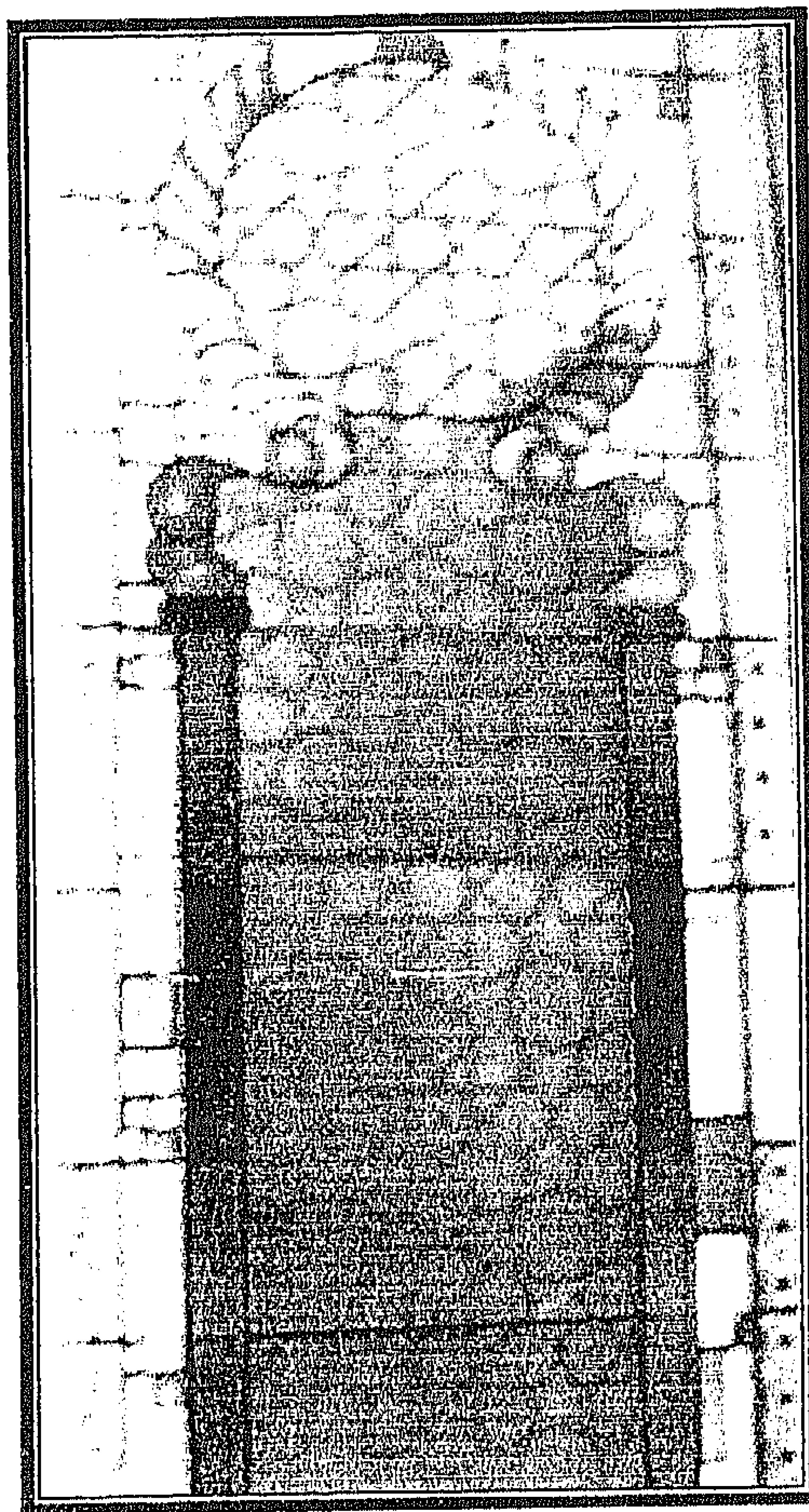
توج الفنان عبد السلام عيد الريادة المصرية الفكرية والثقافية المعاصرة على حوض البحر المتوسط برؤية إبداعية لتصوير جداري غطى أسوار مكتبة الإسكندرية على امتداد مساحة تبلغ ٢٠٠متر ٢ ، دمج فيها بين المجسمات النحتية الملونة والنحت البارز والغائر الملون والتصوير بالفسيفساء الزجاجية ، مما أكسب المسطح المعماري عمق فراغي متباين في الحيز البيئي . شكل (٣٣٥)

وتعرض الجدارية مظاهر التطور الثقافي الذي شهده الإنسان في رحلته المعرفية عبر التاريخ منذ أن عرف الكتابة في أقدم الحضارات. فتبدأ الجدارية برصد رموز الكتابات التي ساعدت الإنسان على توثيق حضارته بمختلف أشكالها، كرموز الكتابة الهيروغليفية المصرية القديمة والحروف اللاتينية والعربية.شكل (٣٣٦)

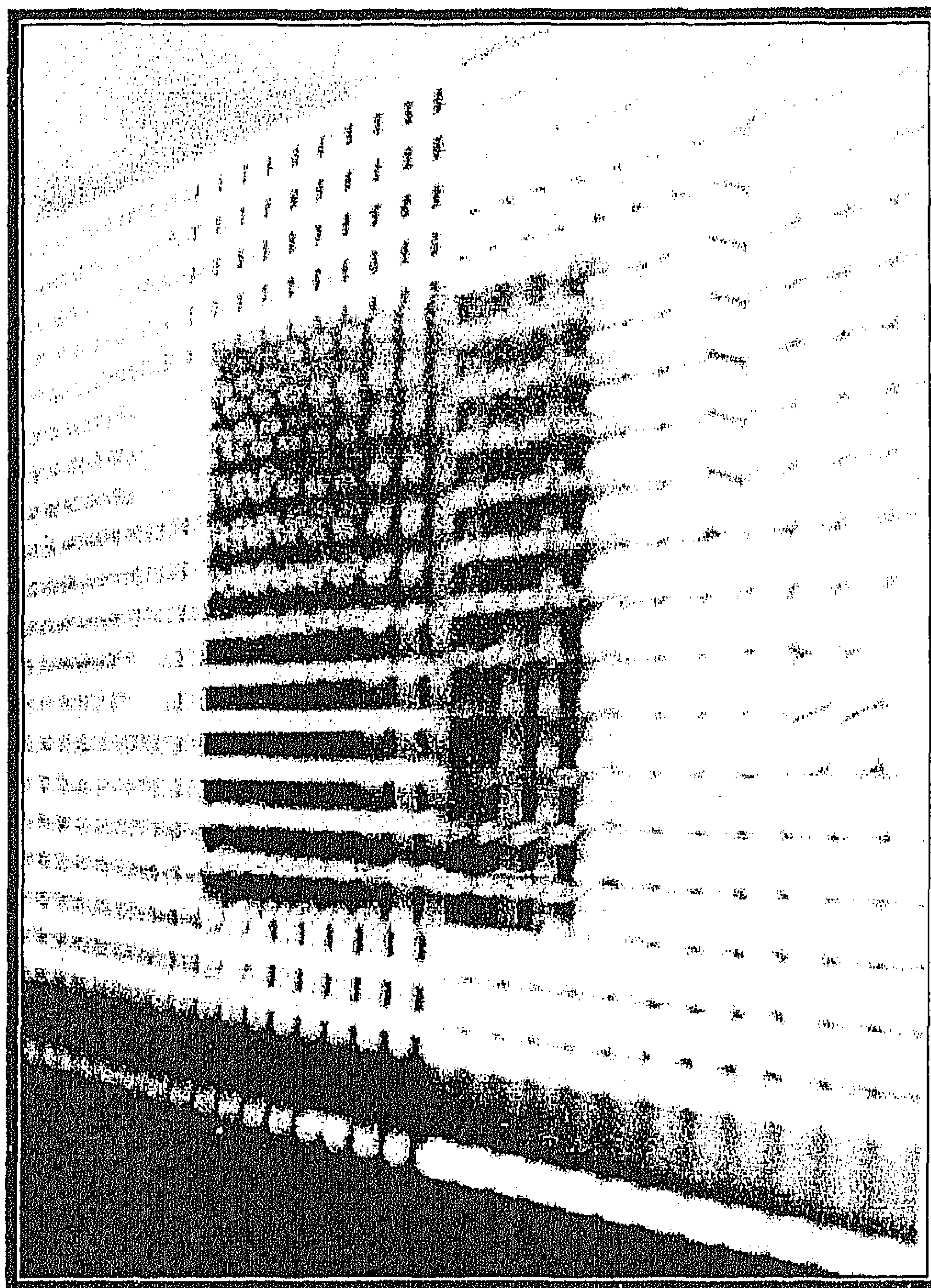
ثم تنقلنا الجدارية من خلال الشكل الإنساني عبر رحلته في سعيه نحو المعرفة واتجاهه إلى توثيق حضاراته ومعرفته بالعلوم المختلفة، في إصدارات وثائقية وجمع معلوماته وأفكاره في كتب علمية و أدبية وتاريخية شكل (٣٣٧)، وتوصل الإنسان إلى صياغة النظريات العلمية في عصر النهضة، فتسجل الجدارية شكل " الموديول الإنساني " بالكتابات الوثائقية لنظريات الفنان ليوناردو دافنشي العلمية والفنية في عصر النهضة. شكل(٣٣٨)

ثم تستعرض الجدارية مرحلة إصدار الكتب والموسوعات العلمية، لتظهر نماذج نحتية مجسمة لعدد من المجلدات المعرفية من عصر النهضة صور الفنان أغلفتها بأسلوب واقعي يضاهي شكلها الحقيقي شكل(٣٣٩)، وكتاب تاريخي عن مدينة الإسكندرية مصور على غلافة مشاهد زخرفية من الحضارة الرومانية شكل (٣٤٠)، وكتاب عن الحضارة المصرية القديمة مصور عليه تاج نحتي لزهرة اللوتس وزخارف فرعونية في أعلى الكتاب وفي الأسفل كلمة Egypt في رؤية معاصرة بتركيبات لونية ذات اتجاهات خطية جريئة، يبرز تأثيراتها المنوعة استخدام الفنان للفسيفساء الزجاجية لتكسية المجسمات النحتية.شكل (٣٤١)

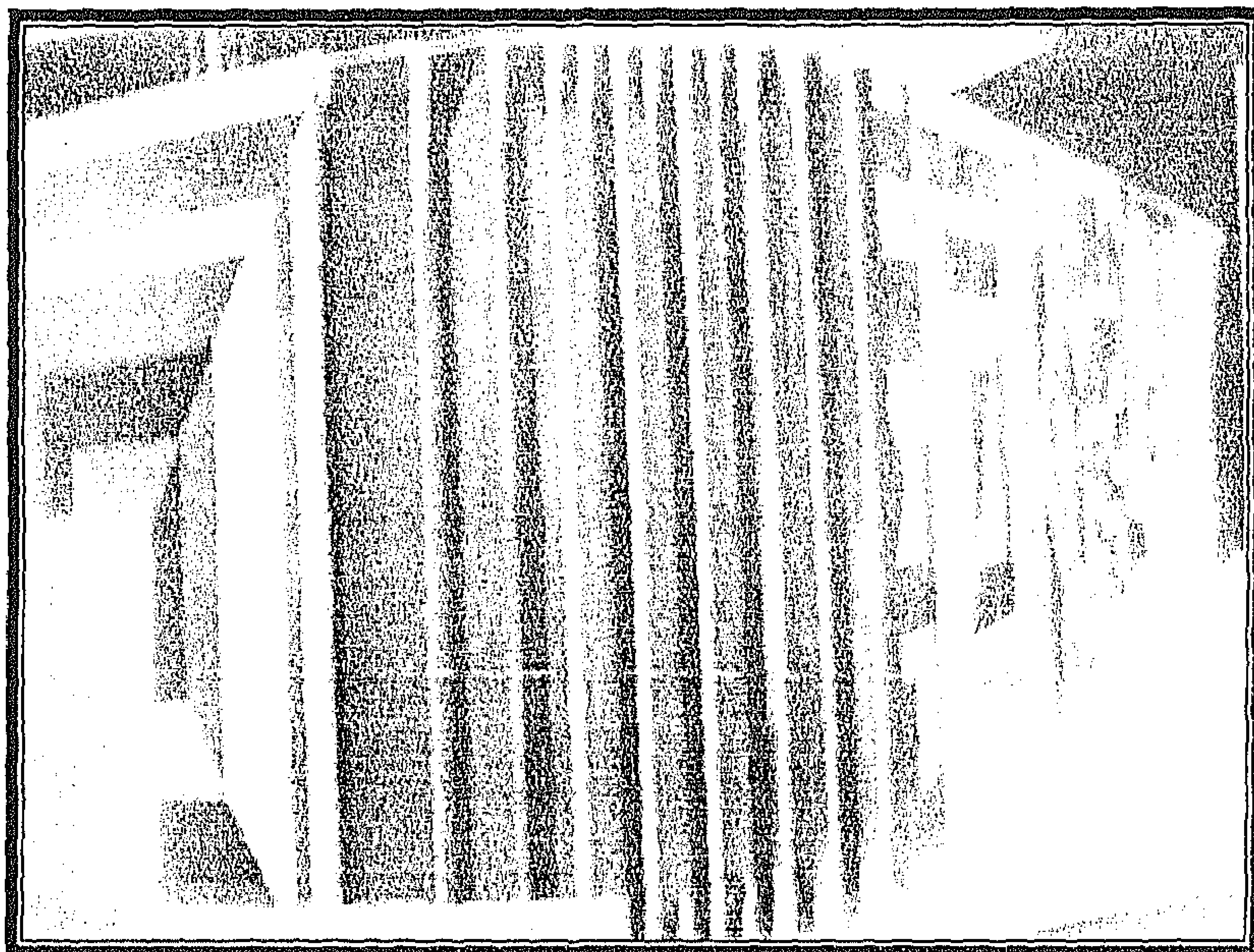
.........لقد تخطى هؤلاء المصورين الجداريين بجدارياتهم عميقة الصلة بالبيئة والمبنى المعماري حدود المتحف التقليدي وخرجوا بتجاربهم الإبداعية إلى الشوارع العامة يطلقون عنان الحس الجمالي الحالم، مضيفين إلى أعمالهم تأثيرات منوعة تحت وقع الضوء الظاهري، تباين بتباين التغير الآني للضوء – الضوء الطبيعي خلال ساعات النهار، وليلا تحت الأضواء الصناعية باتجاهات سقوطها المختلفة وكذلك نوعية الوحدات الضوئية ذاتها وألوانها – وما أكسبوه للسطح من تأثير ملمسي بصري بأسلوبهم التقني لاستخدام المواد والذي ساعدهم على استقطاب الضوء لإعطاء التأثير المطلوب، تحول معها الميادين والشوارع المصرية إلى متحف قومي مفتوح ينمي الوعي الجمالي والحس البصري والفكري الثقافي بحضارتنا القومية ، نحملها بوجداننا في رحلتنا نحو بناء مستقبلنا ومكانتنا في دروب العالمية .



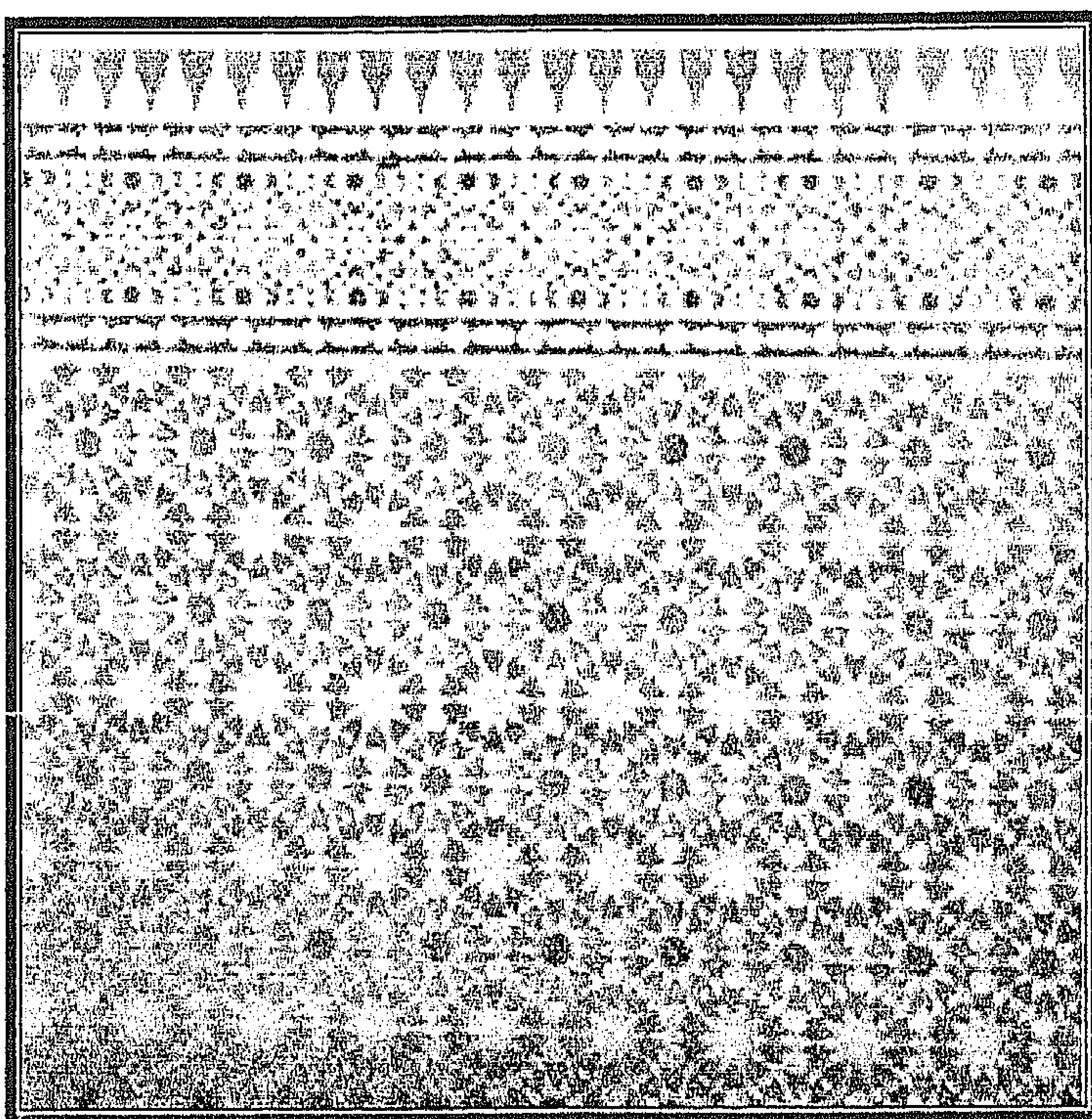
شكل (٢٢٤)
مايكل دافيز **Michael Davis**....... نافذة زجاجية مستوحاة من زخارف المحراب
(١٧٠سم×٦٩سم)، ١٩٩١م



شكل(٢٢٥)
فيكتور فساريللي **Vector Vasarely** ..... "Architectonic Integrations" حائط من الزجاج المرسوم والمحفور ، ١٤ متر٢، Avenue de Versailles ، أبروكس Approx ، باريس، ١٩٥٩م.

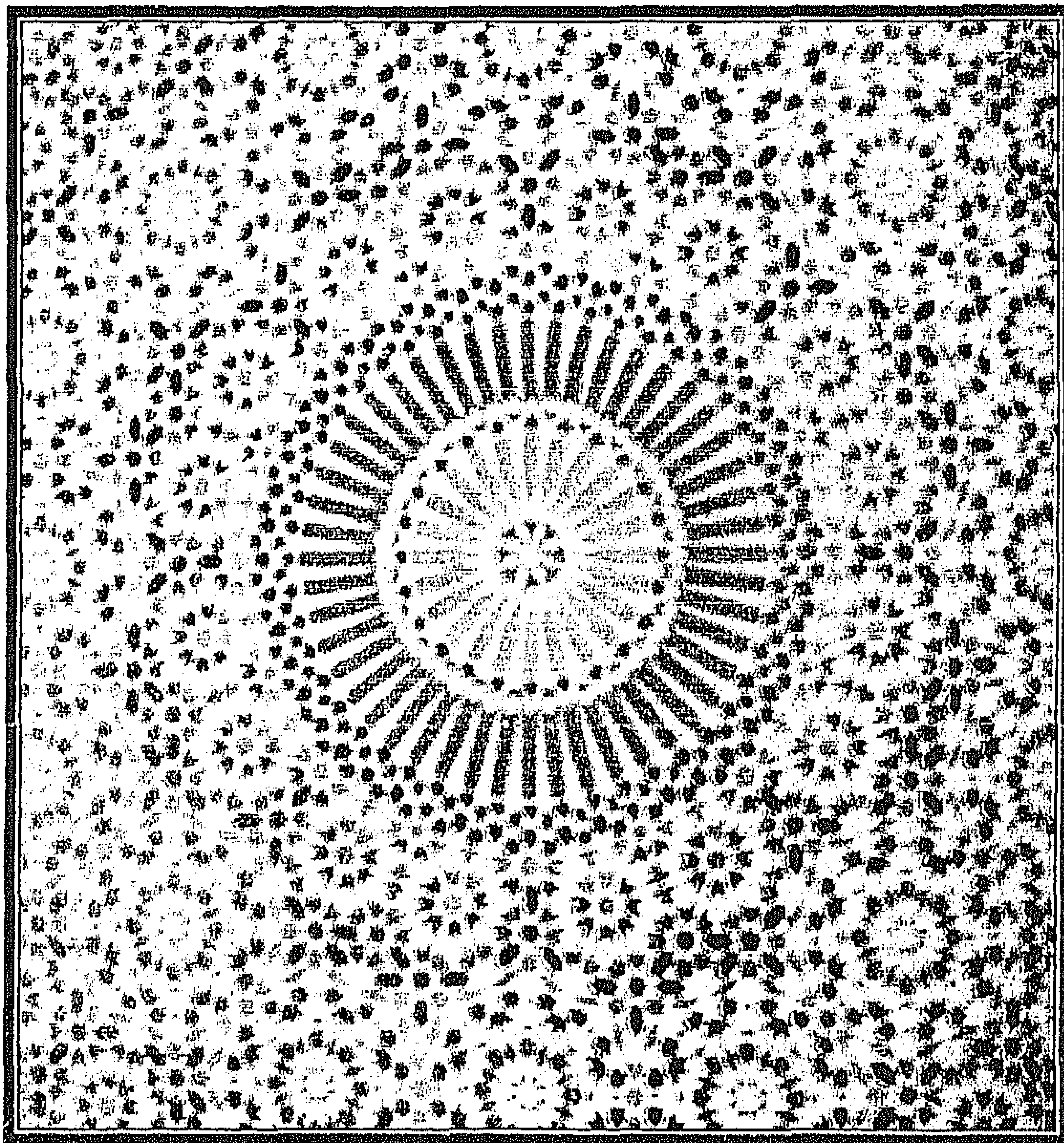


شكل(٢٢٦)
فيكتور فساريللي **Vector Vasarely**..... "Architectonic Integrations" حائط من الموزابيك ، ٧٠ متر[٢]، Rue camou ، أبروكس Approx ، باريس، ١٩٥٨م.



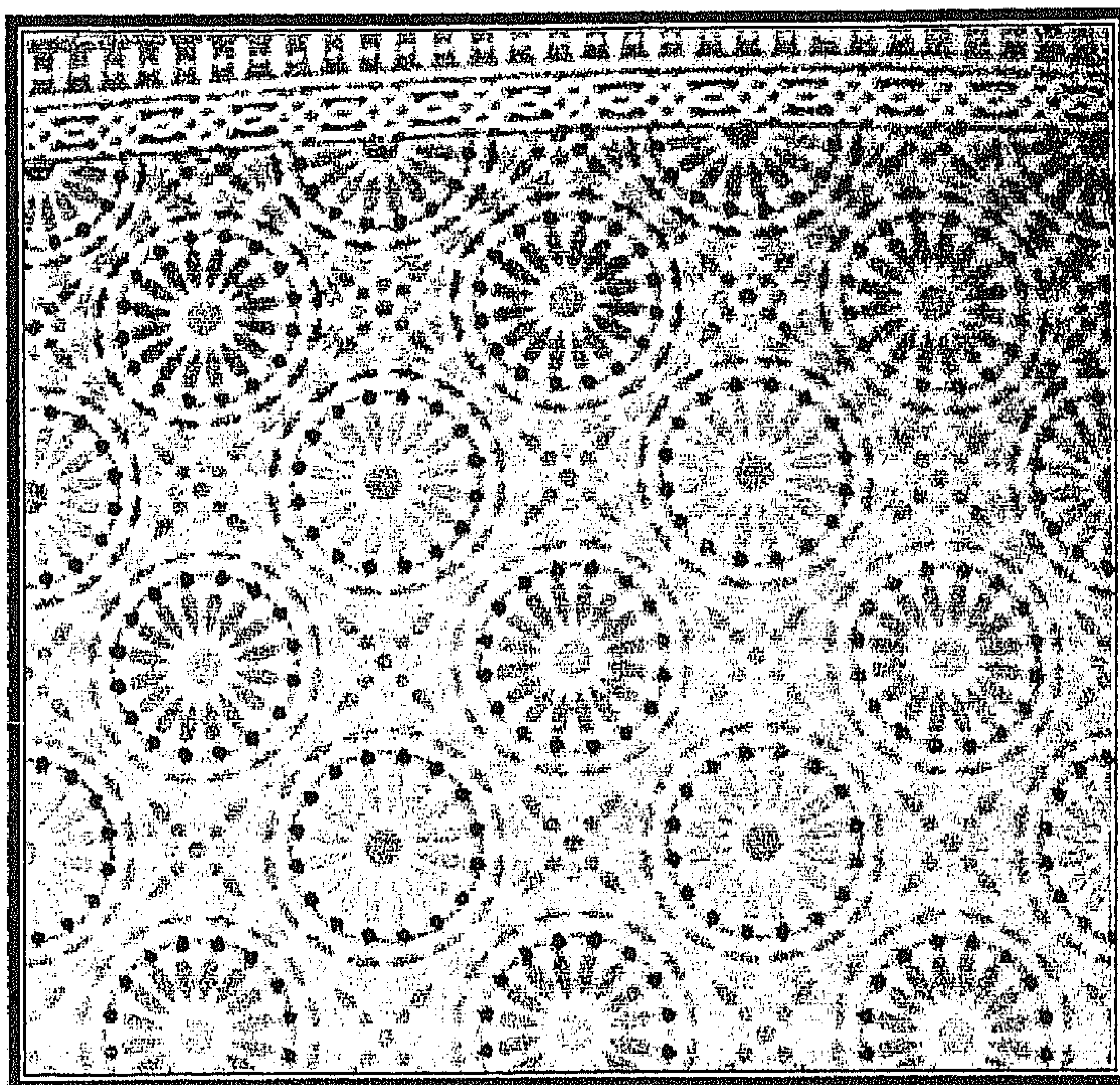
شكل (٢٢٧)

**الرقش اللين** ...... تفصيلية من حائط مزخرف بأنتظام إيقاعي في صفوف أفقية بالتبادل بين الأزرق والأحمر، القصر الملكي ، مراكش.

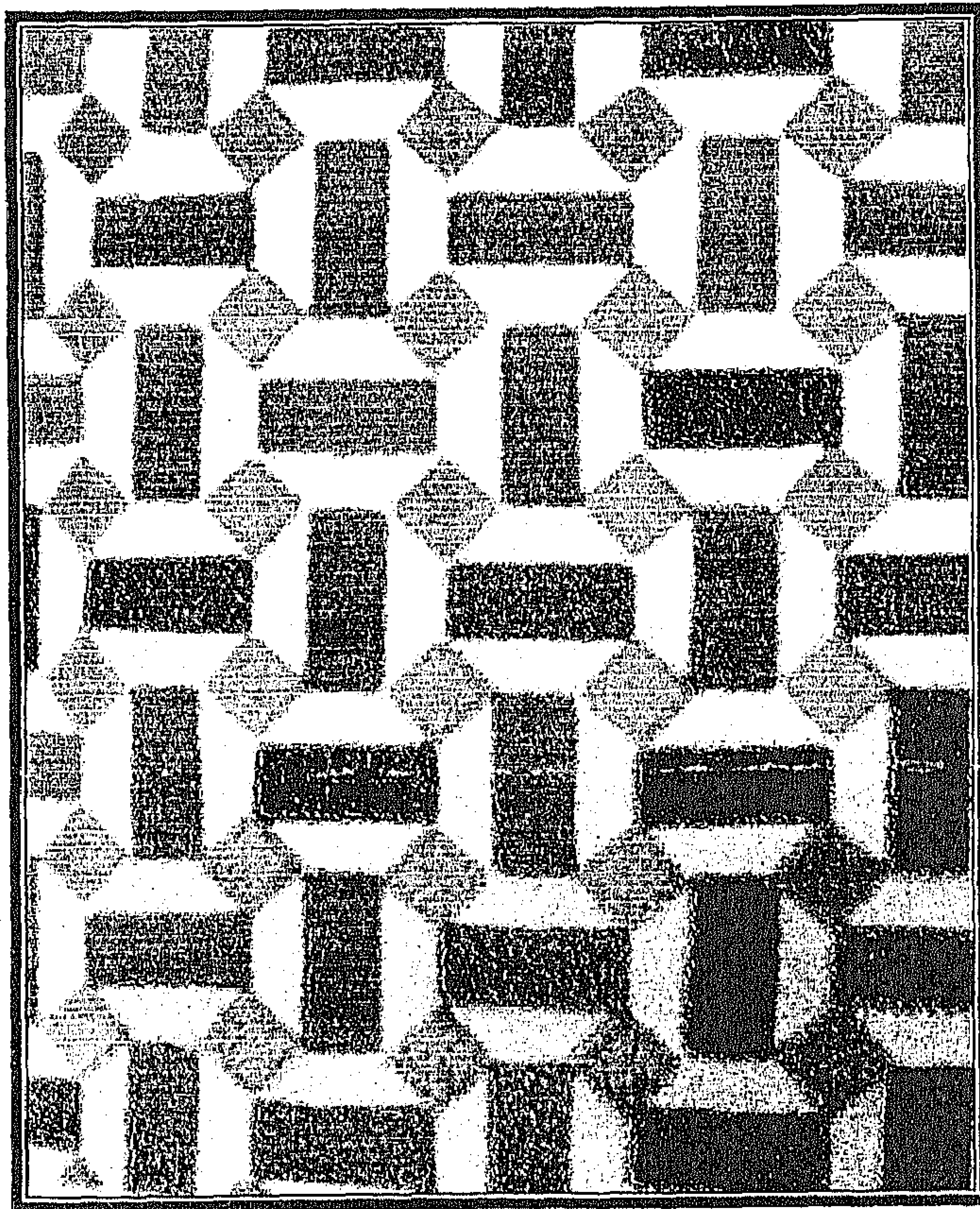


شكل (٢٢٨)

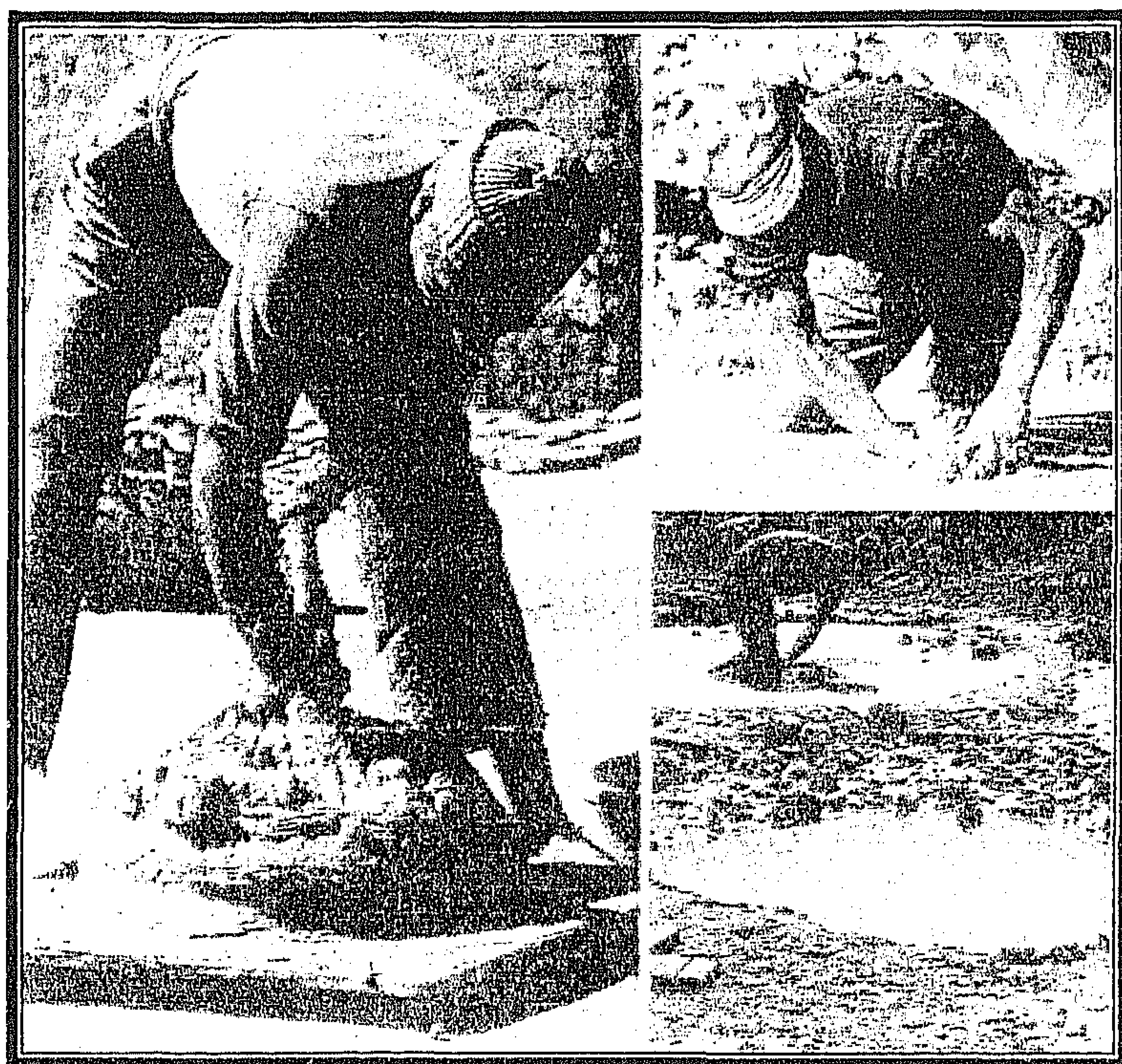
**الرقش المركزي ......**تفصيلية من حائط مزخرف في المنتصف (بنجمة ٢٤) تنطلق منه الزخارف إلى ما لانهاية. ـ القصر الملكي ، فاس .



شكل (٢٢٩)
**نجمة بست عشر ذراع داخل مربع بسيط ..... القصر الملكي ، الرباط ، المغرب.**



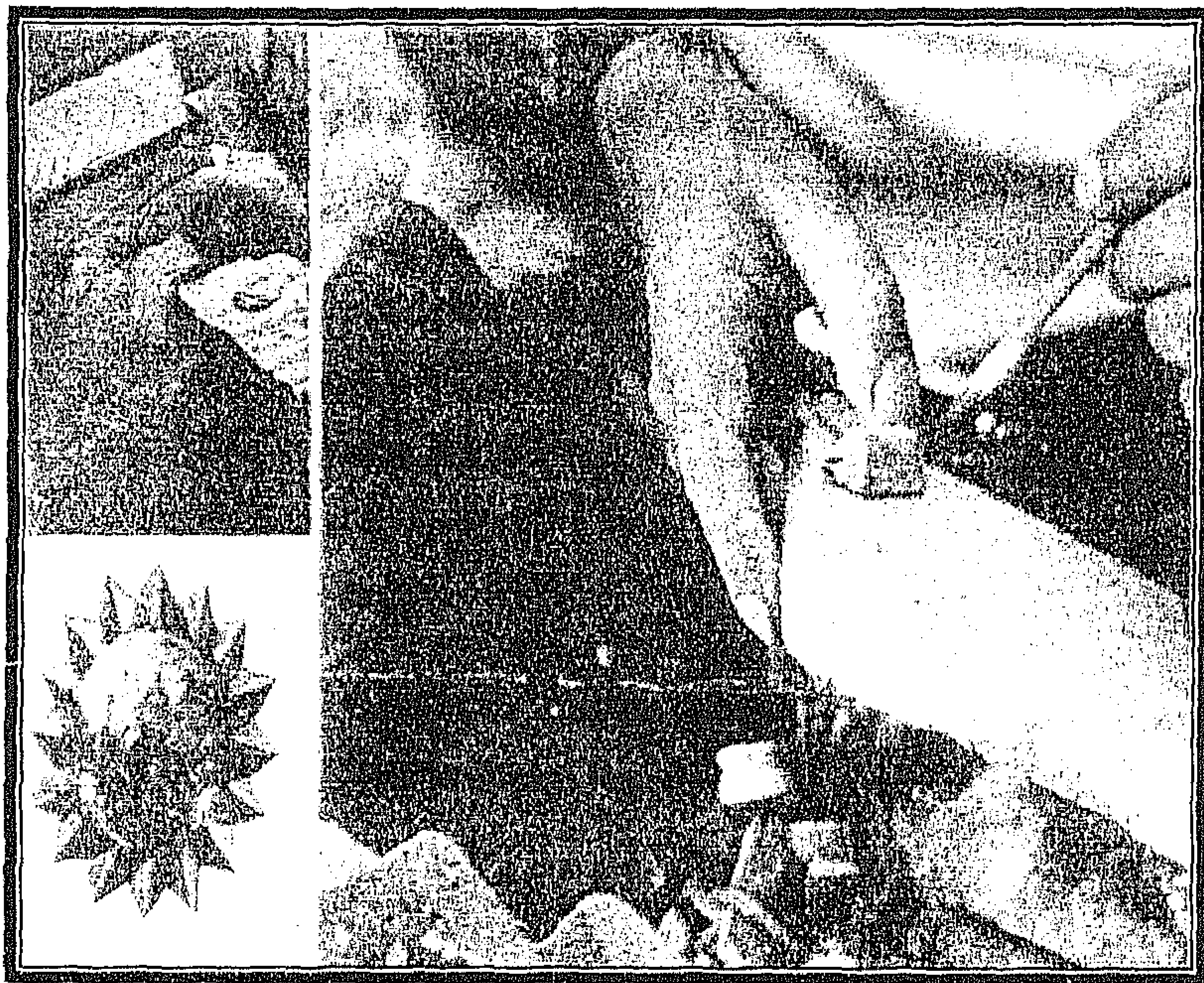
شكل (٢٣٠)
زخارف شغلبان **chghalban** ( الزخارف المجنحة ) .... القصر الملكي ، فاس، المغرب.



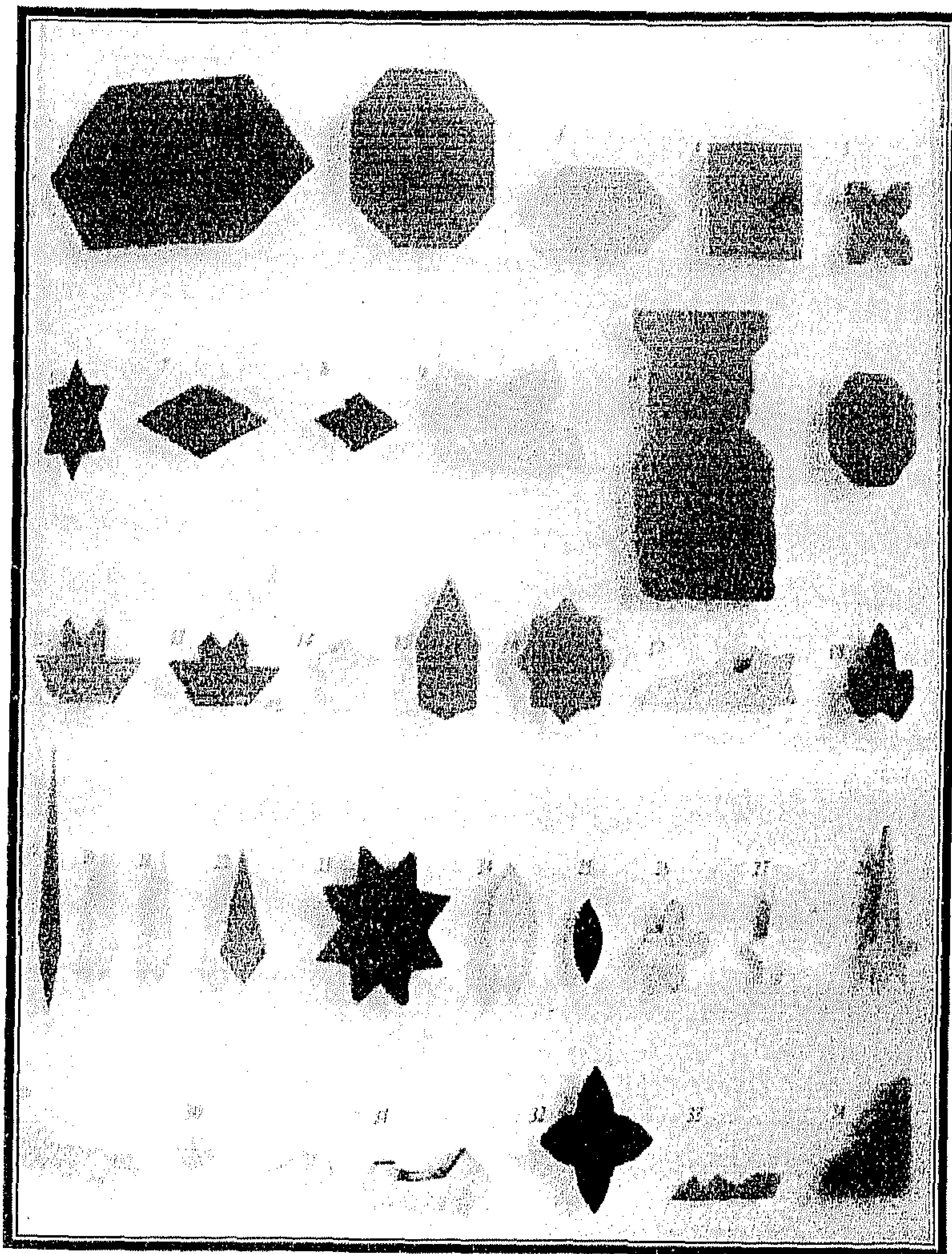
شكل (٢٣١)
"الزوبة" **La Zouba**..... العجان بيديه وقدميه في الماء يعجن طمي مدينة "فاس" Fes ، المغرب.



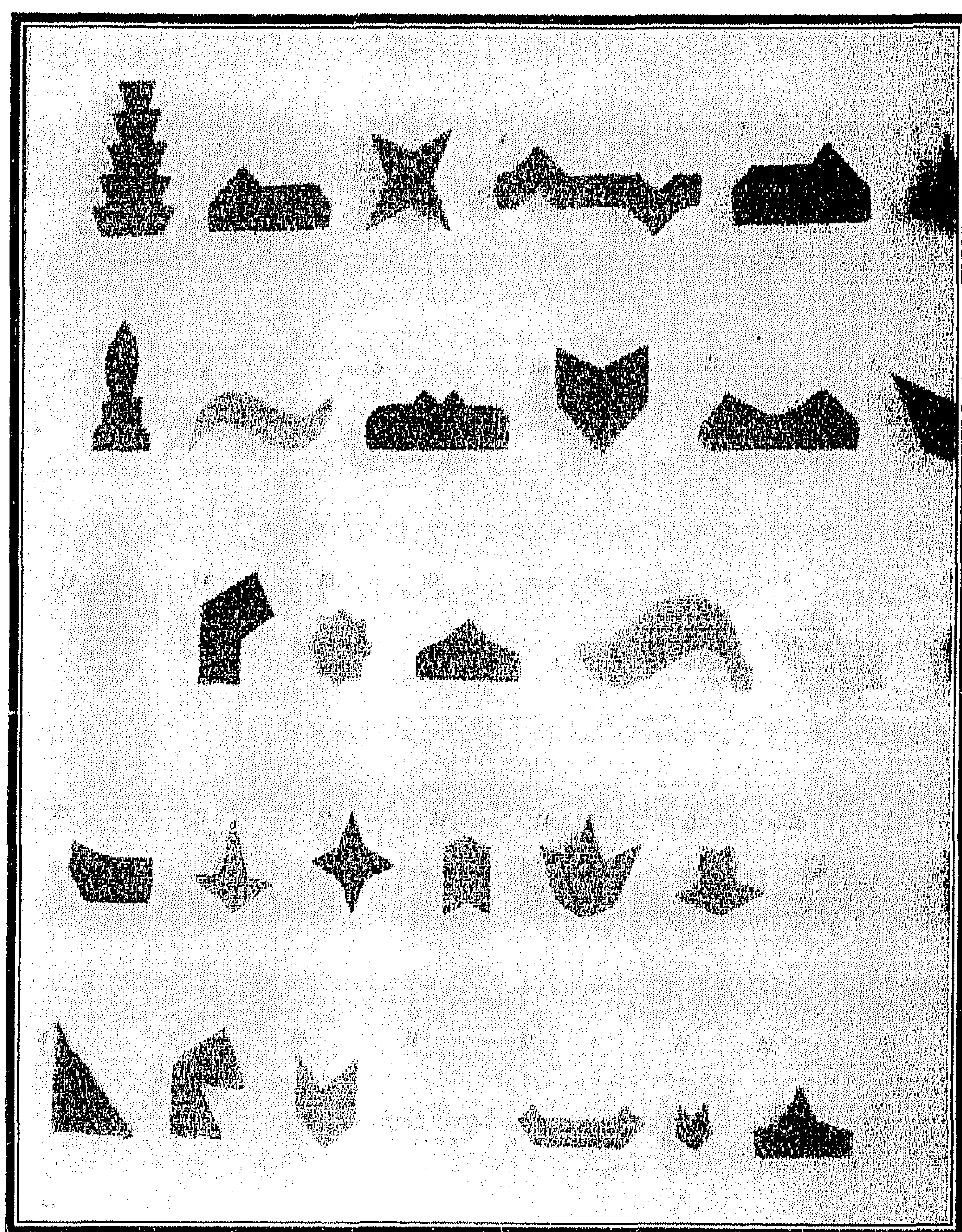
شكل (٢٣٢)
الأفران الخاصة بحرق القطع الطينية المربعة والملونة



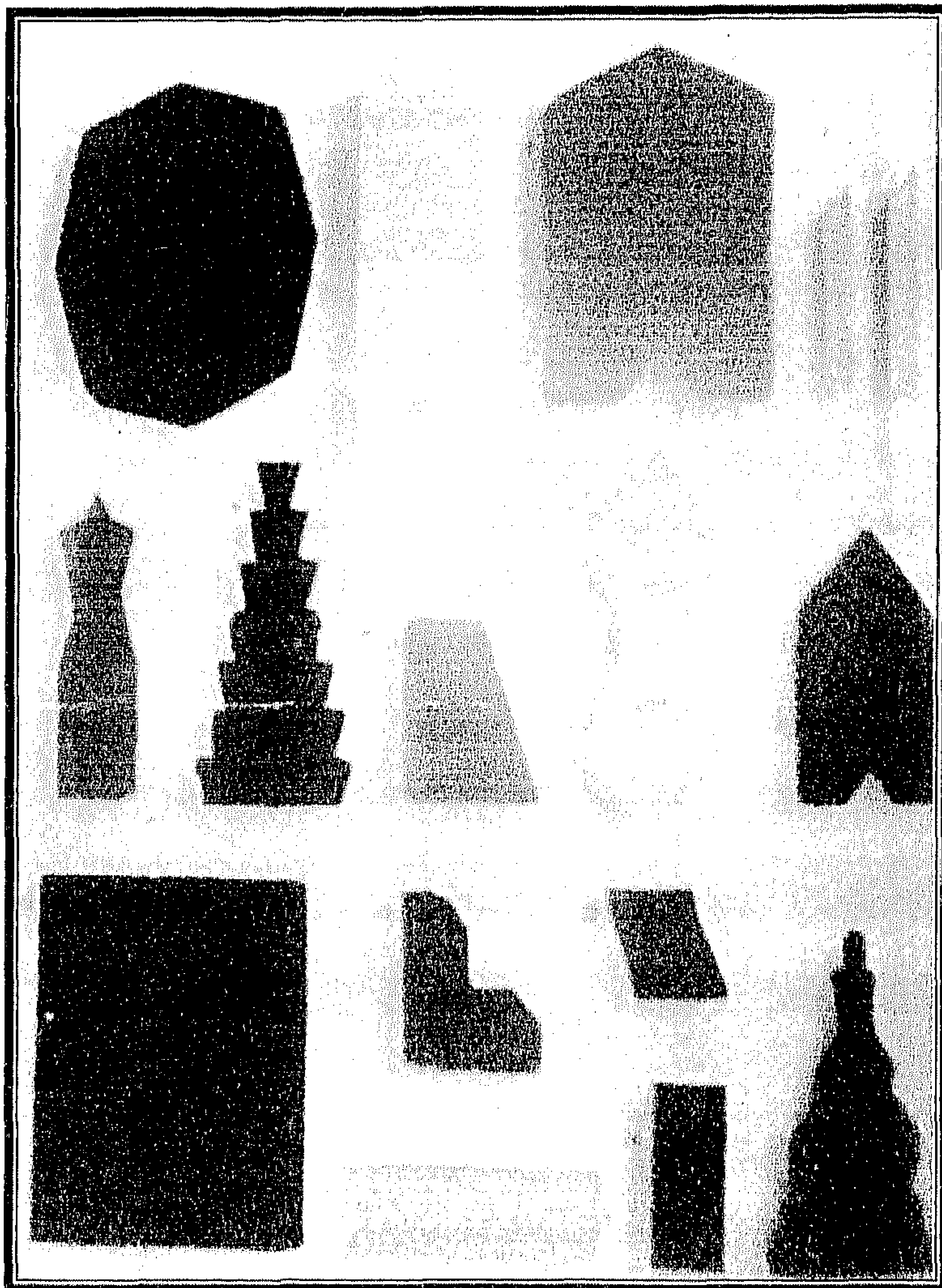
شكل (٢٣٣)
توقيع الرسوم الزخرفية على القطع بعد فرز ألوانها



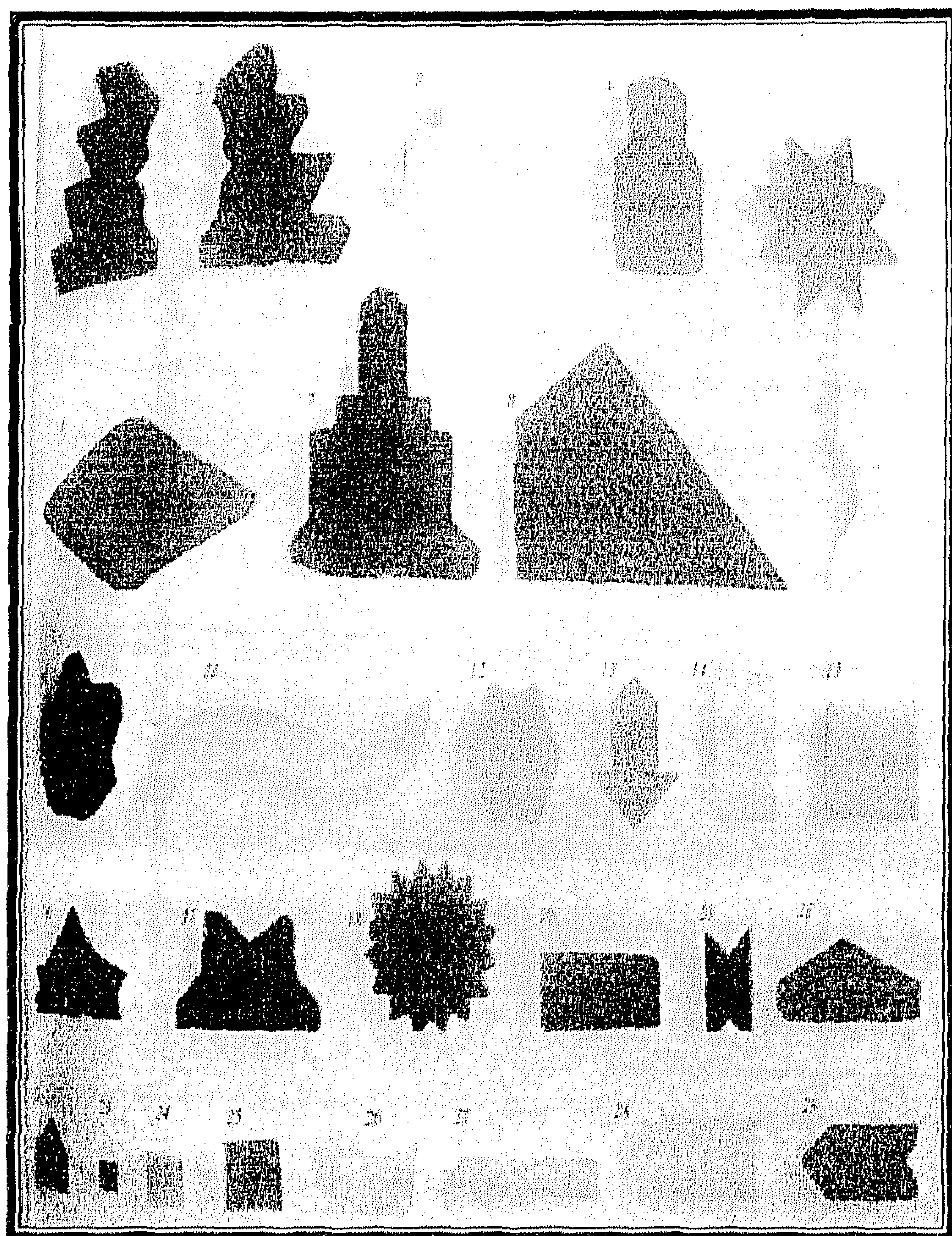
شكل (٢٣٤)
(أ)
**جدول وحدات الزليج المنوعة**



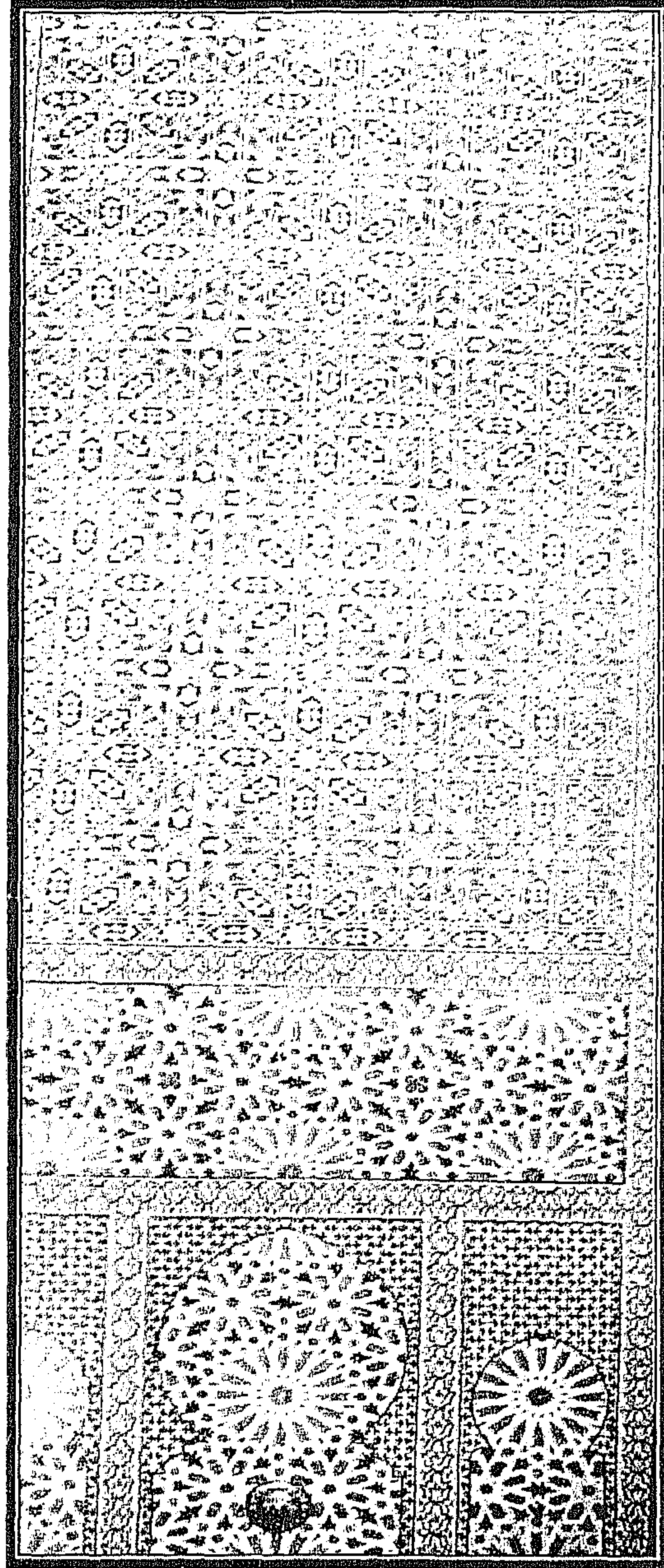
شكل (٢٣٤)
(ب)
جدول وحدات الزليج المنوعة



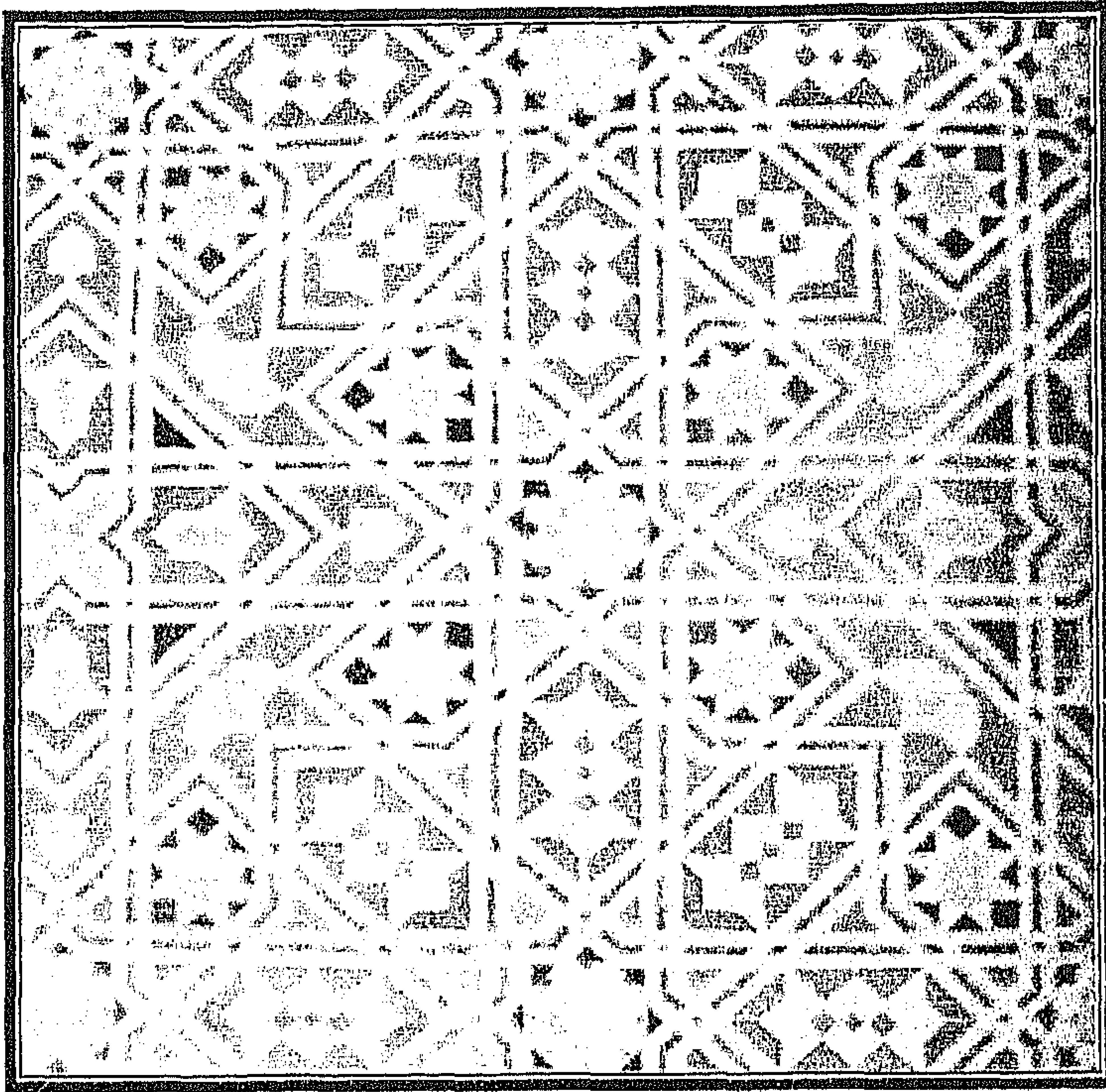
شكل (٢٣٤)
(ج)
**جدول وحدات الزليج المنوعة**



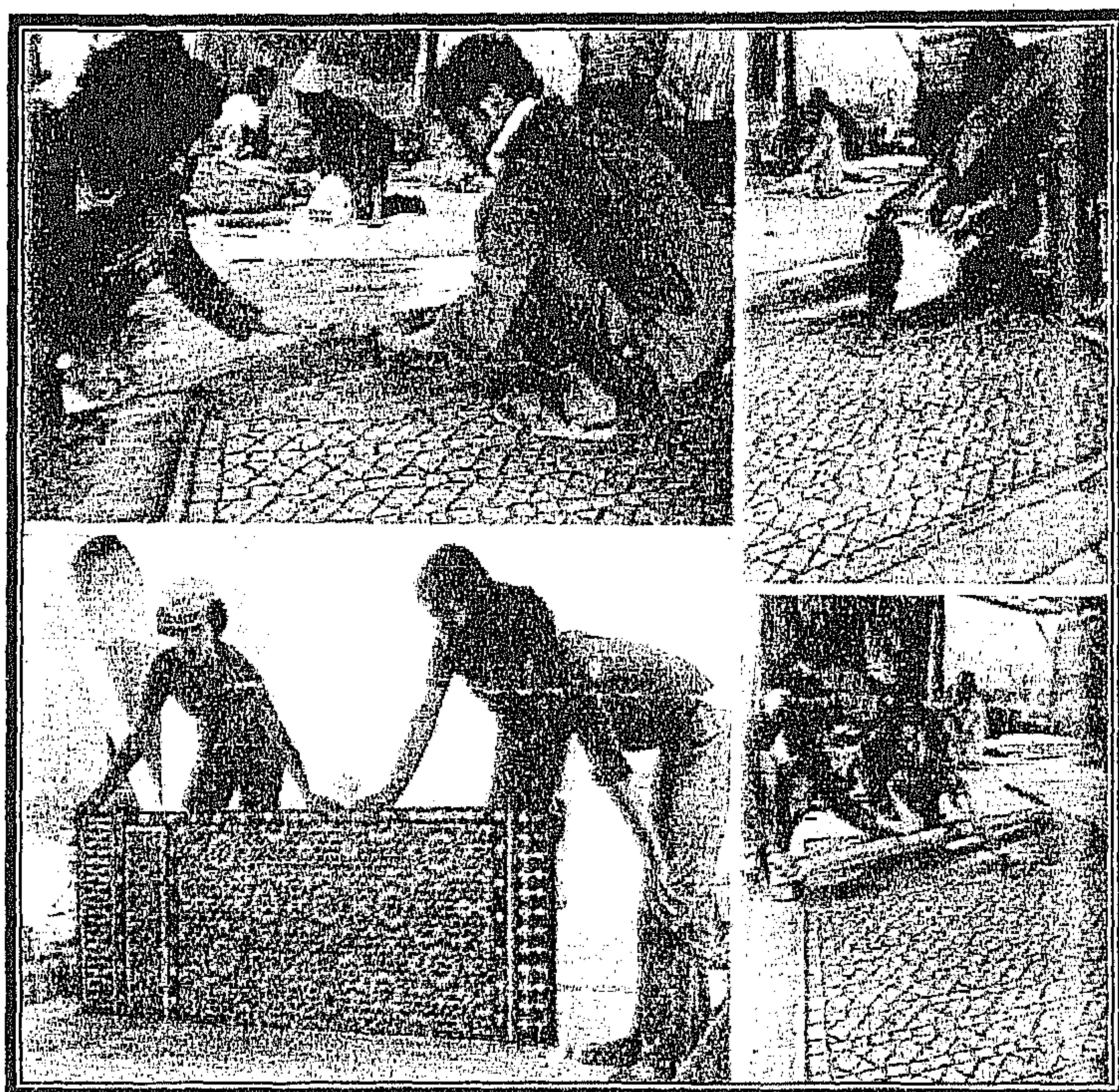
شكل (٢٣٤)
(د)
**جدول وحدات الزليج المنوعة**



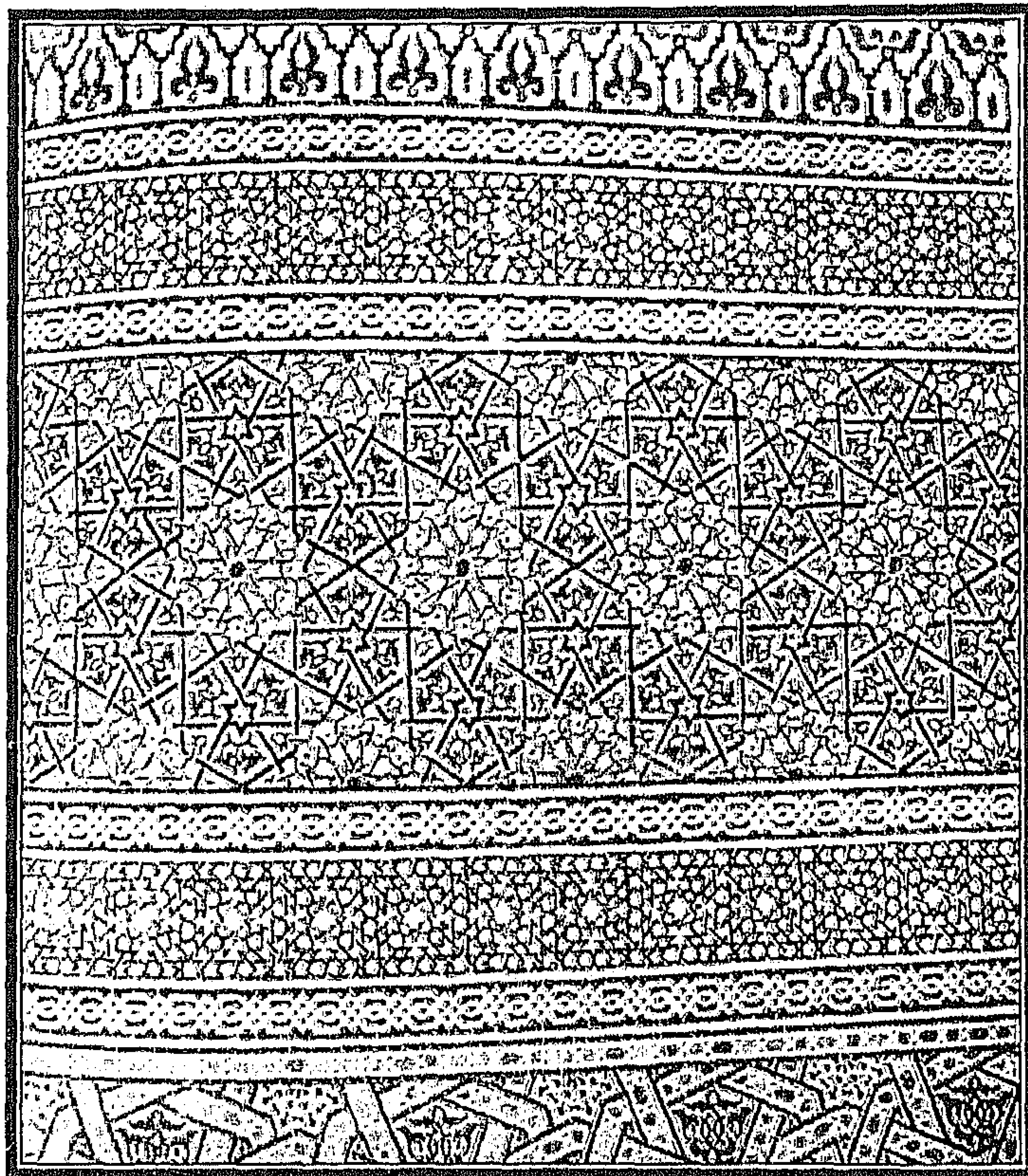
شكل (٢٣٥)
(أ)
فندق "صحارى أجادير"..... جدارية بعرض ٦م× أرتفاع ٢٠م ، من عمل المهندس بن مبارك ، المغرب.



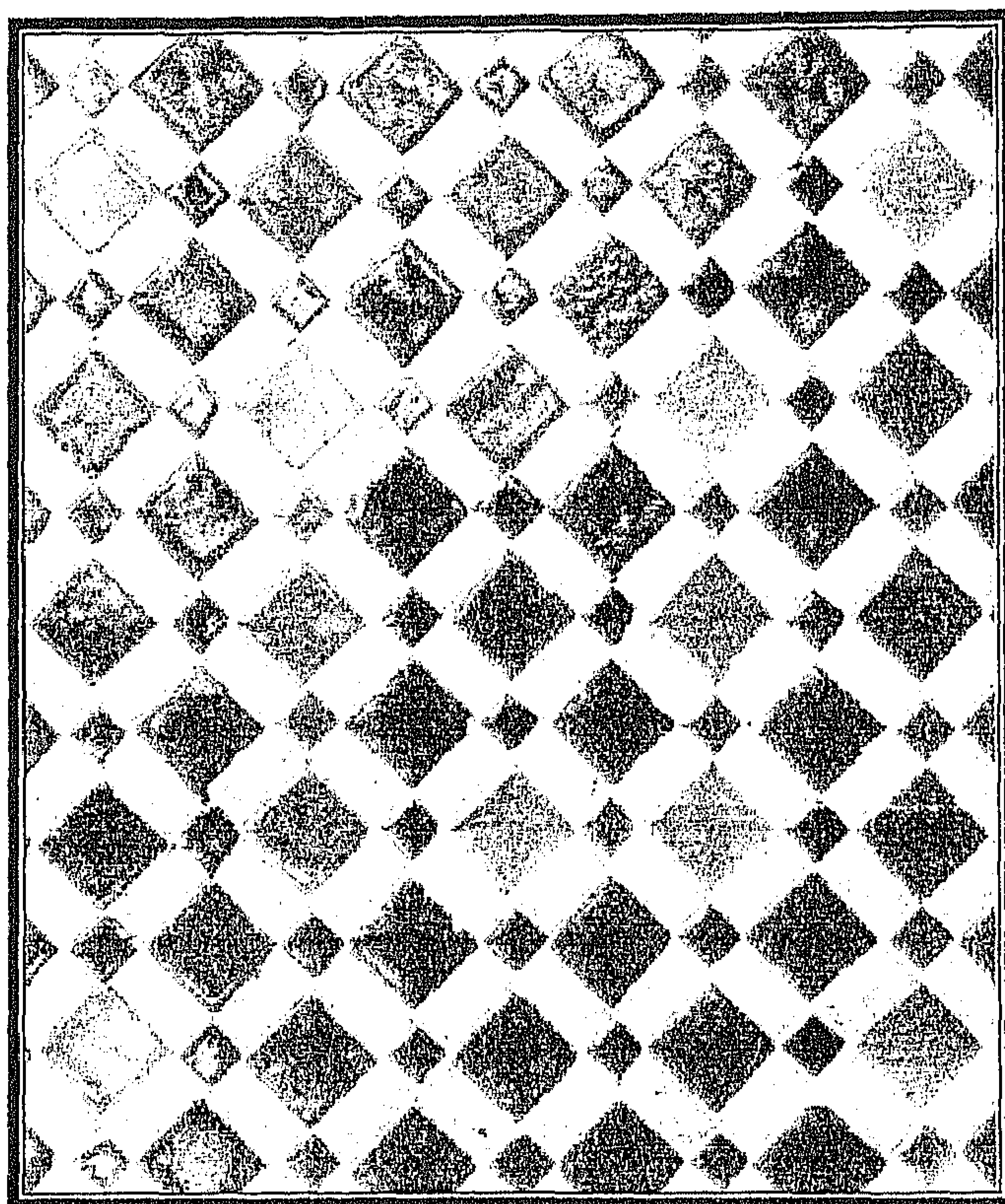
شكل (٢٣٥)
(ب)
تفصيلية.



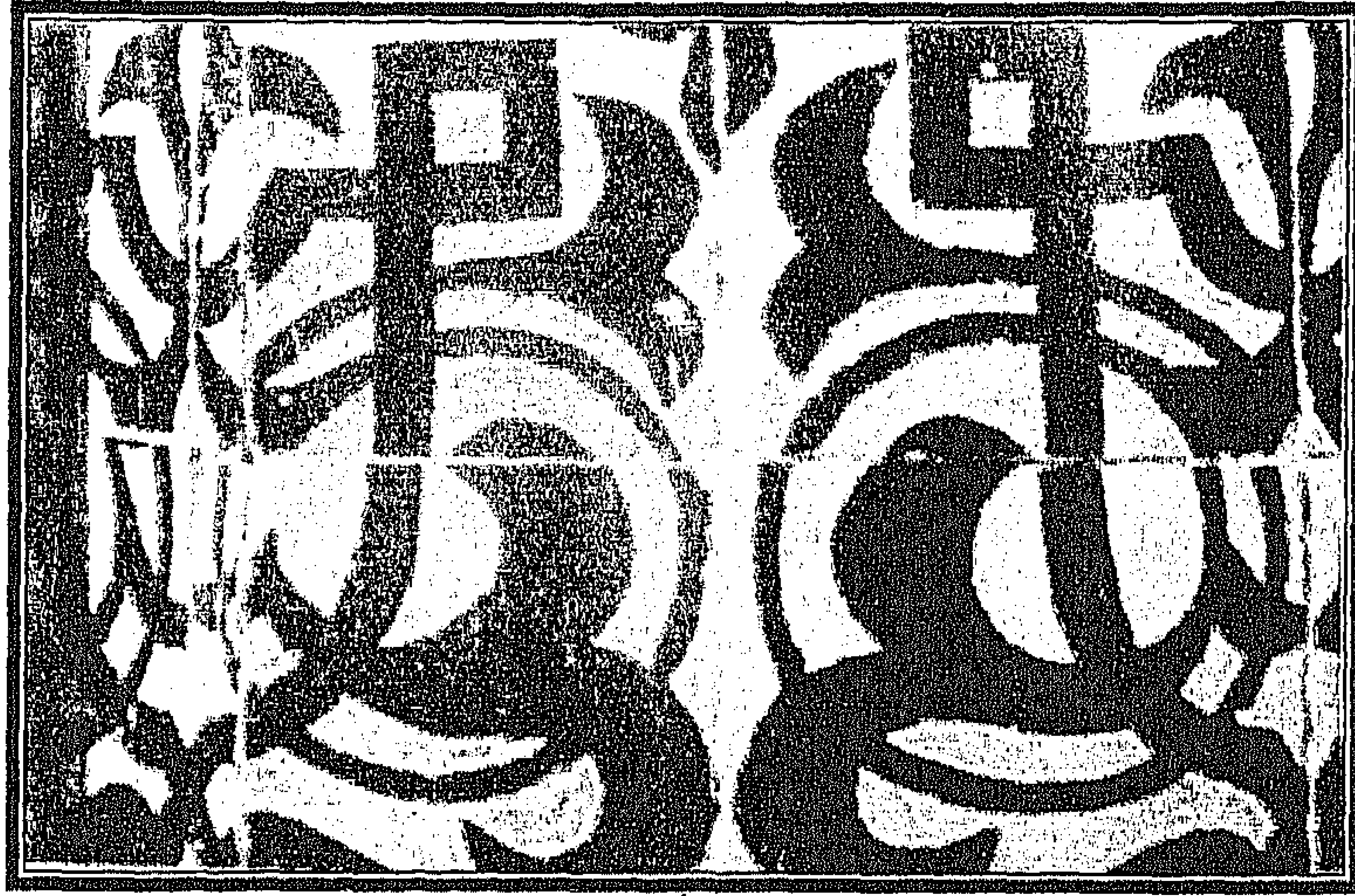
شكل (٢٣٦)
" الغبار **Le ghabbar** " ...... تغطية ظهر قطع الزليج بالمونة وإخراجها في الواح لتركيبها على الجدار .



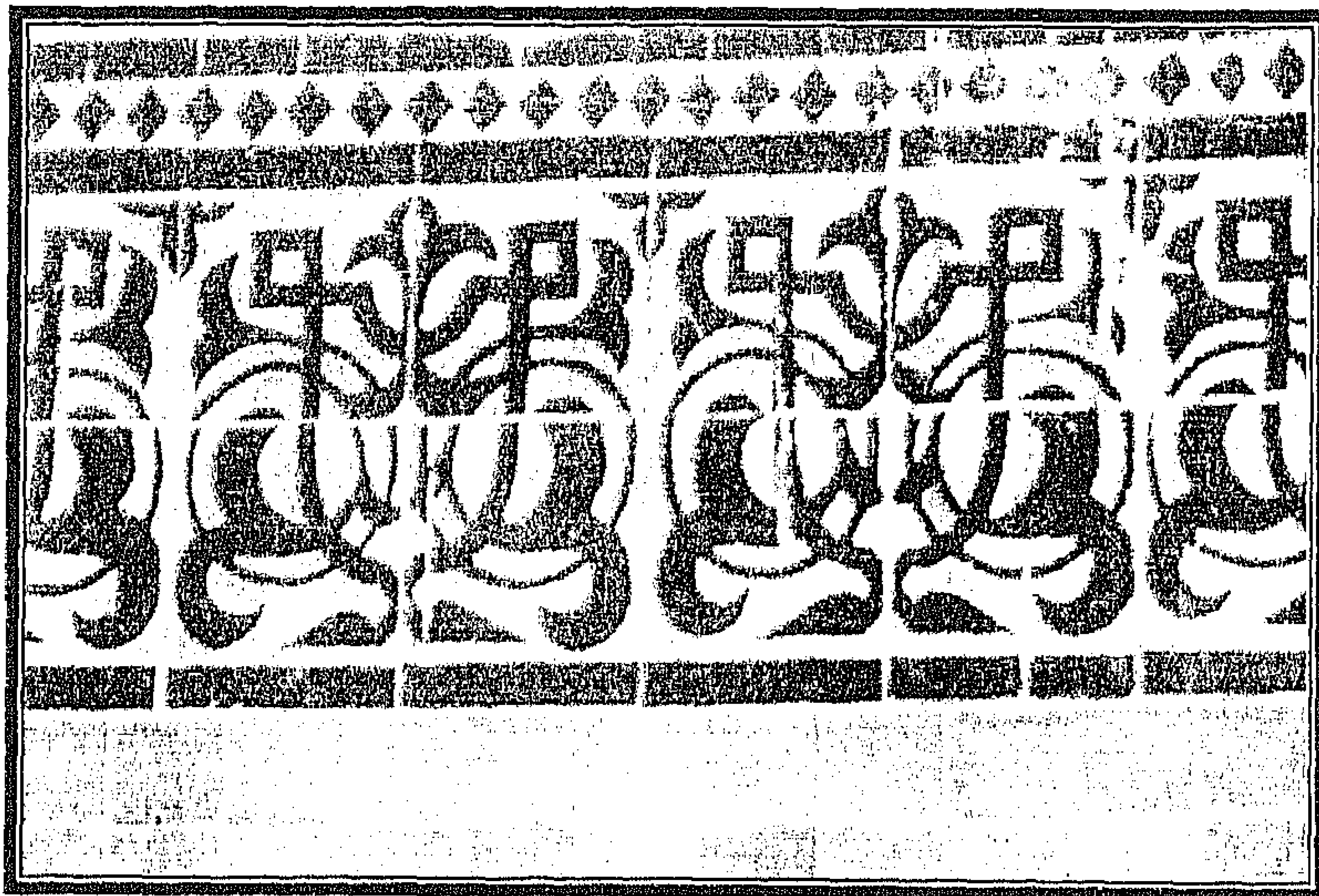
شكل (٢٣٧)
زخارف (أيزار**Izar**) ....... مصلى محمد الخامس ، الرباط ، المغرب.



شكل (٢٣٨)
زليج تتوان..... المغرب



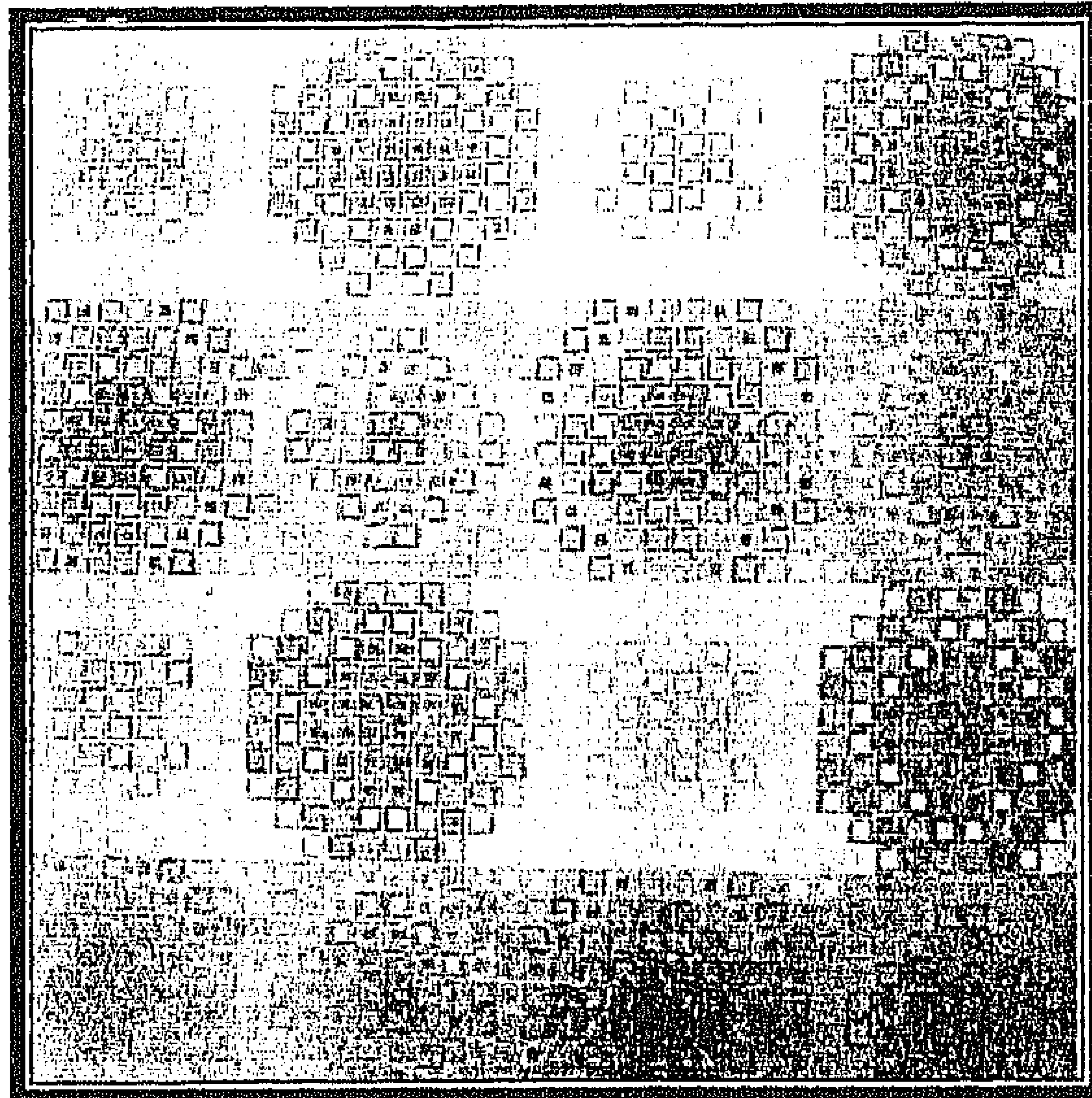
(أ)



(ب)

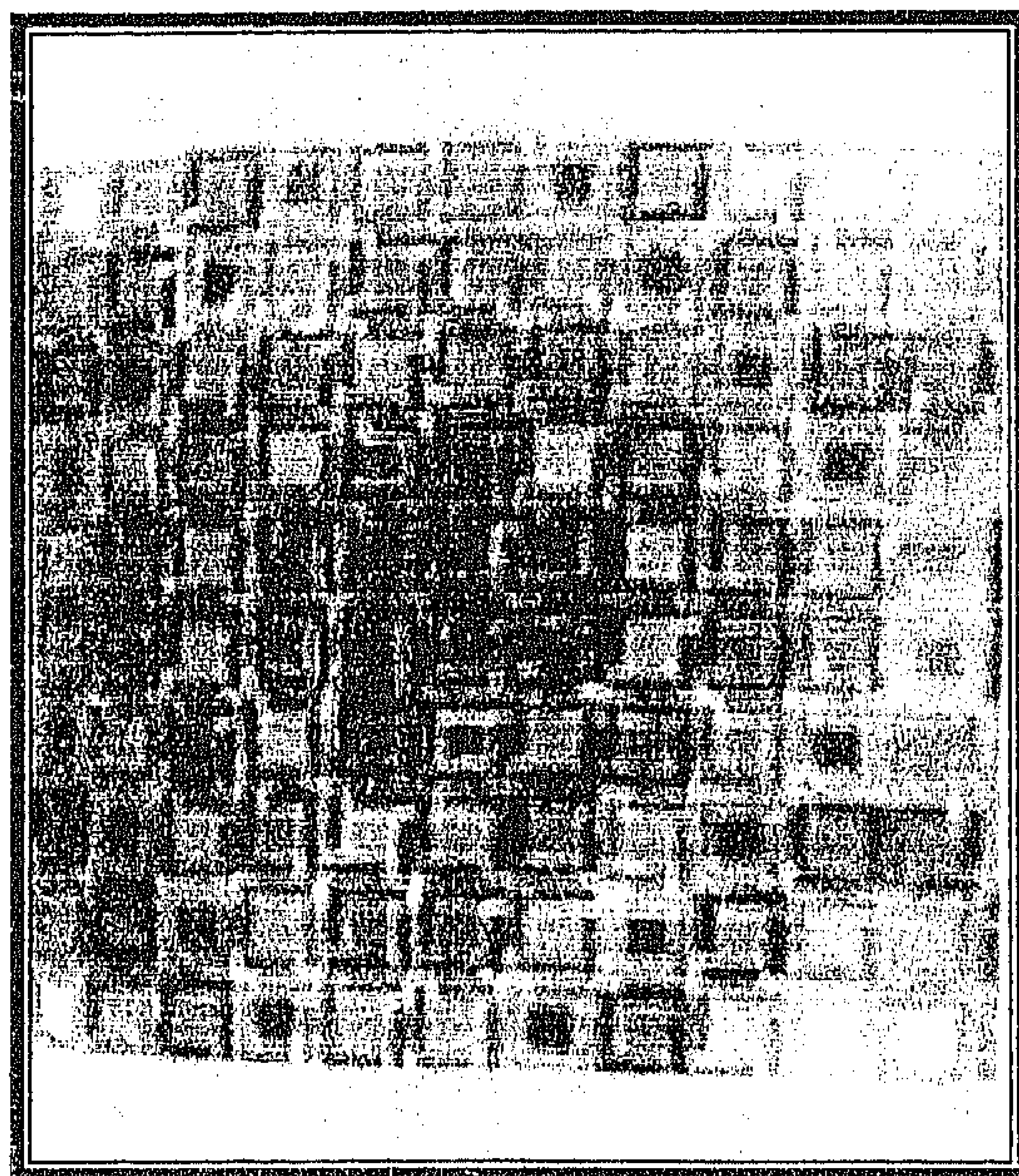
شكل(٢٣٩)

الزليج المقشر **Zellige excise (mqechchar)** ..... فندق مامونيا Hotel de la Mamounia ، مراكش ،المغرب.



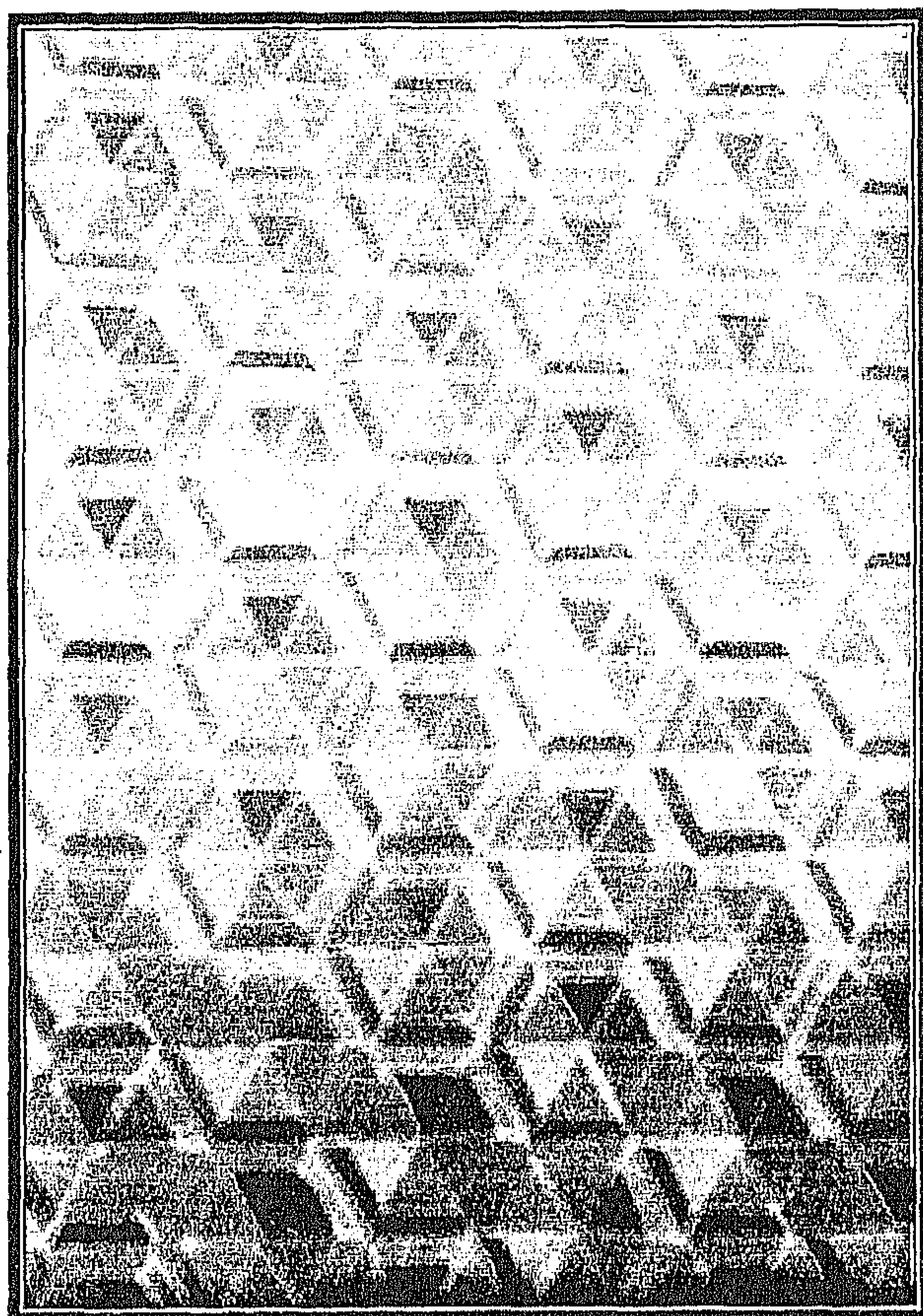
شكل(٢٤٠)

**تكوينات معاصرة من الزليج..... الرباط ، القصر الملكي .**

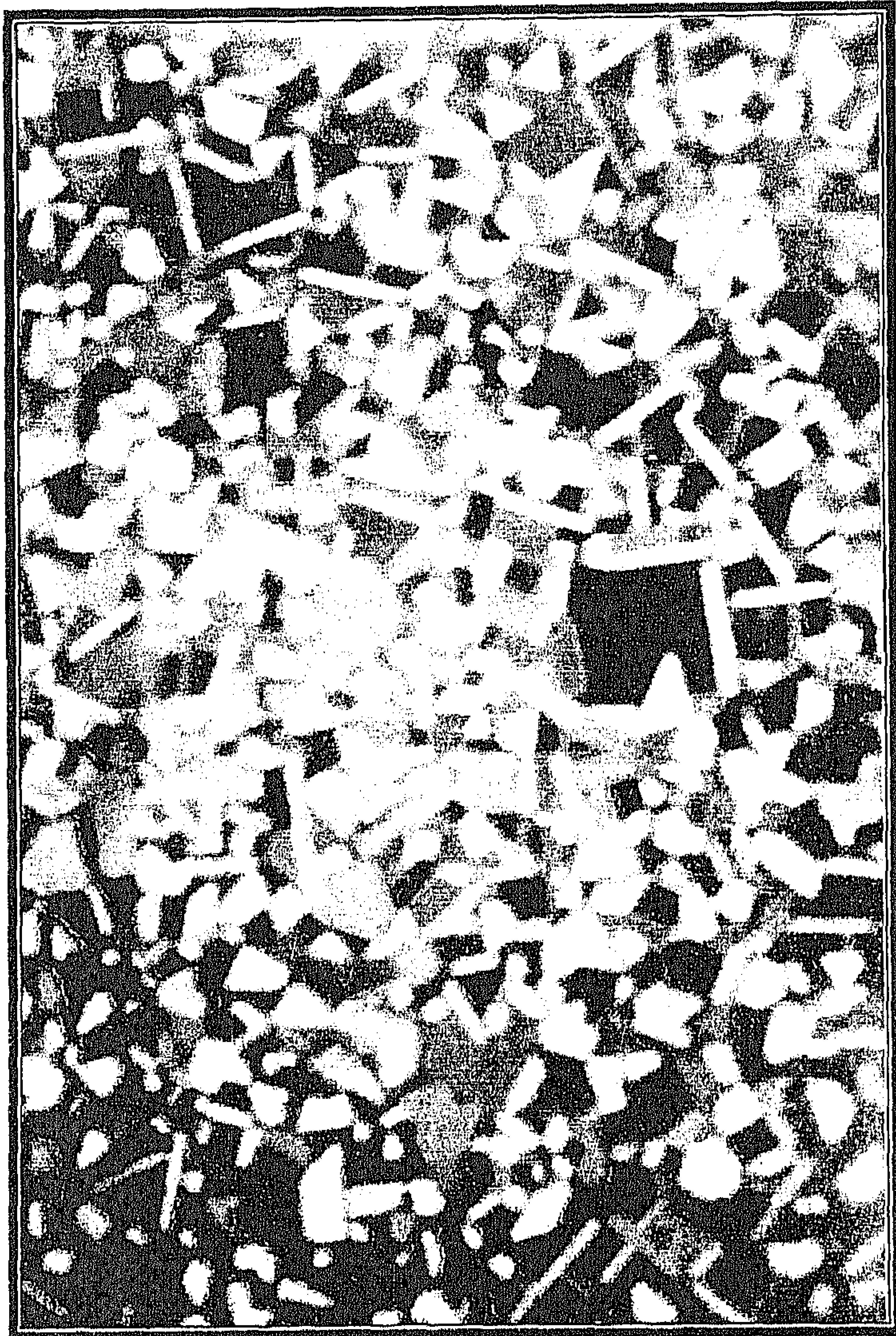


شكل(٢٤١)

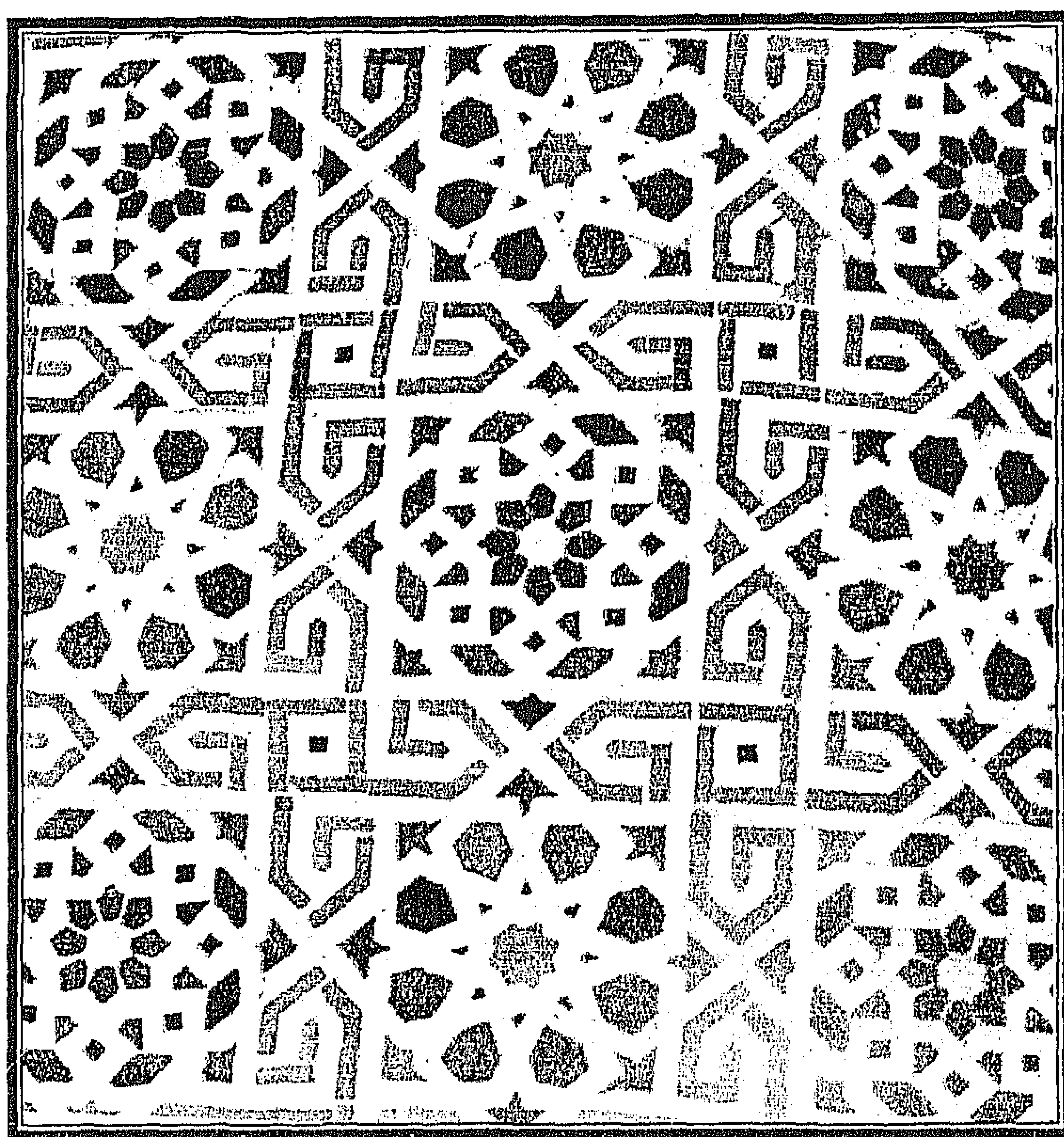
**تكوينات معاصرة من الزليج..... الرباط ، القصر الملكي .**



شكل(٢٤٢)
تكوينات معاصرة من الزليج..... الرباط ، القصر الملكي .

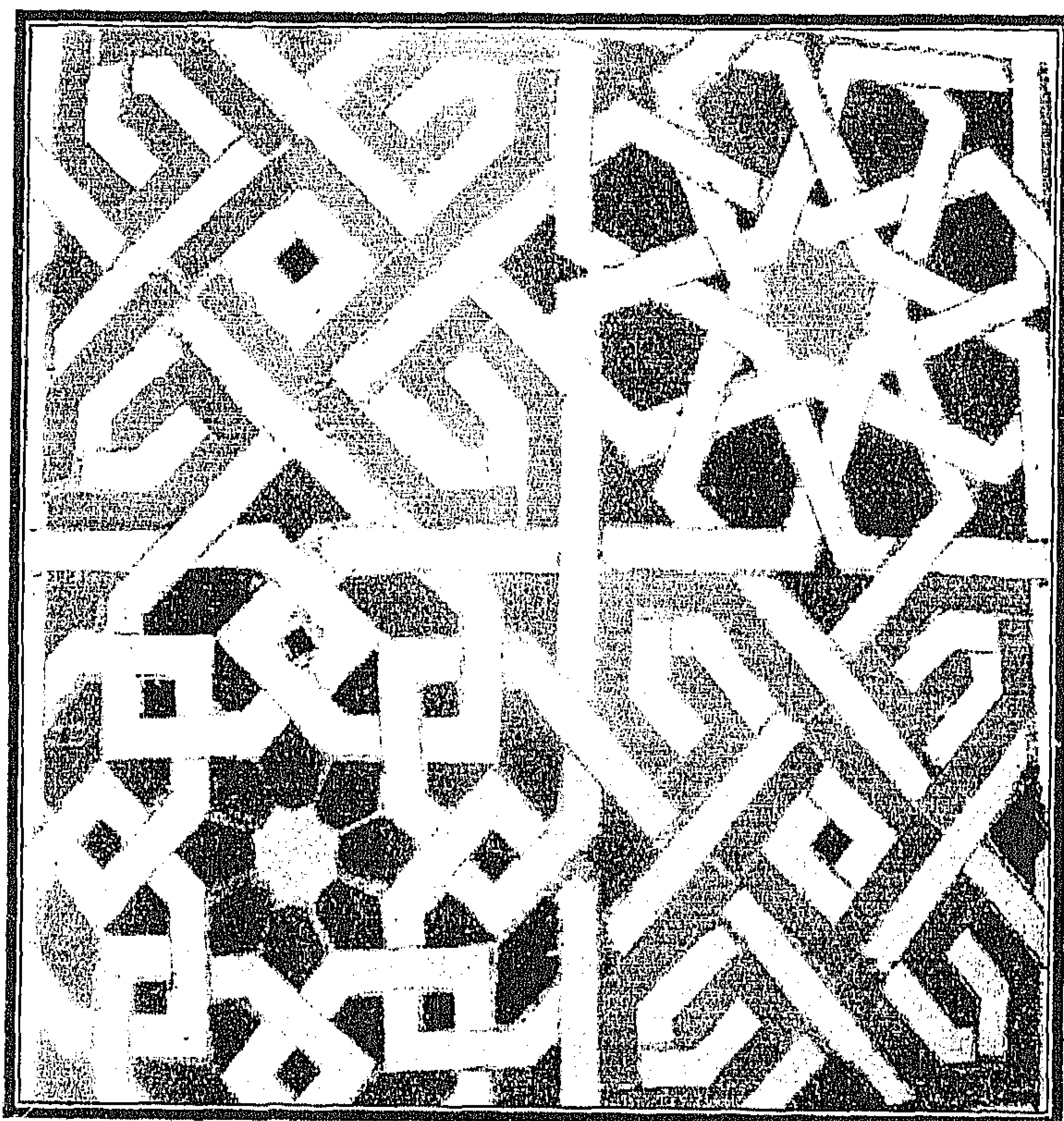


شكل(٢٤٣)
تكوين جداري معاصر من الزليج بأسم " تمكن مبتديء " .......منزل المعلم مولاي حفيد الخاص ، .

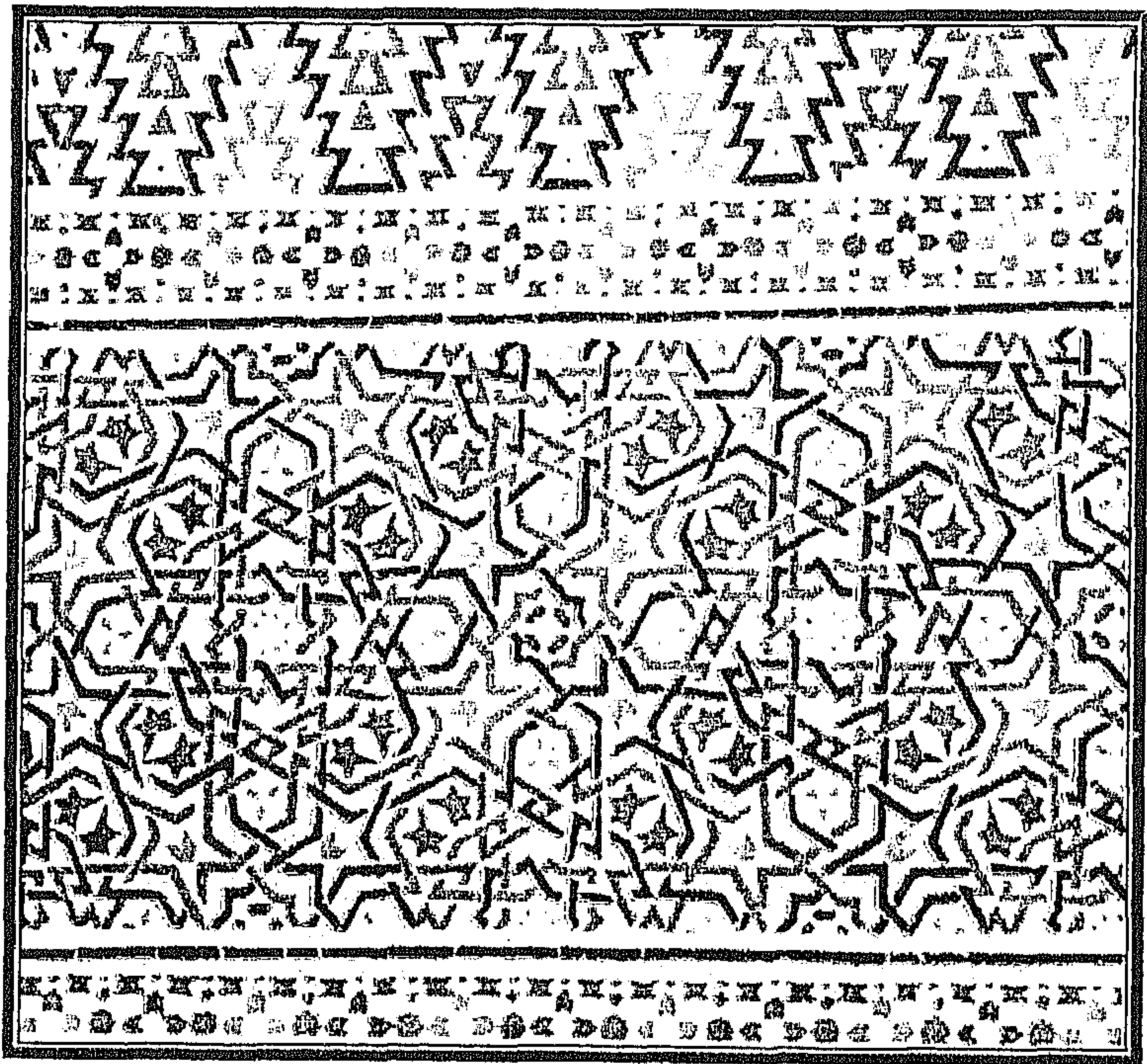


شكل (٢٤٤) (أ)

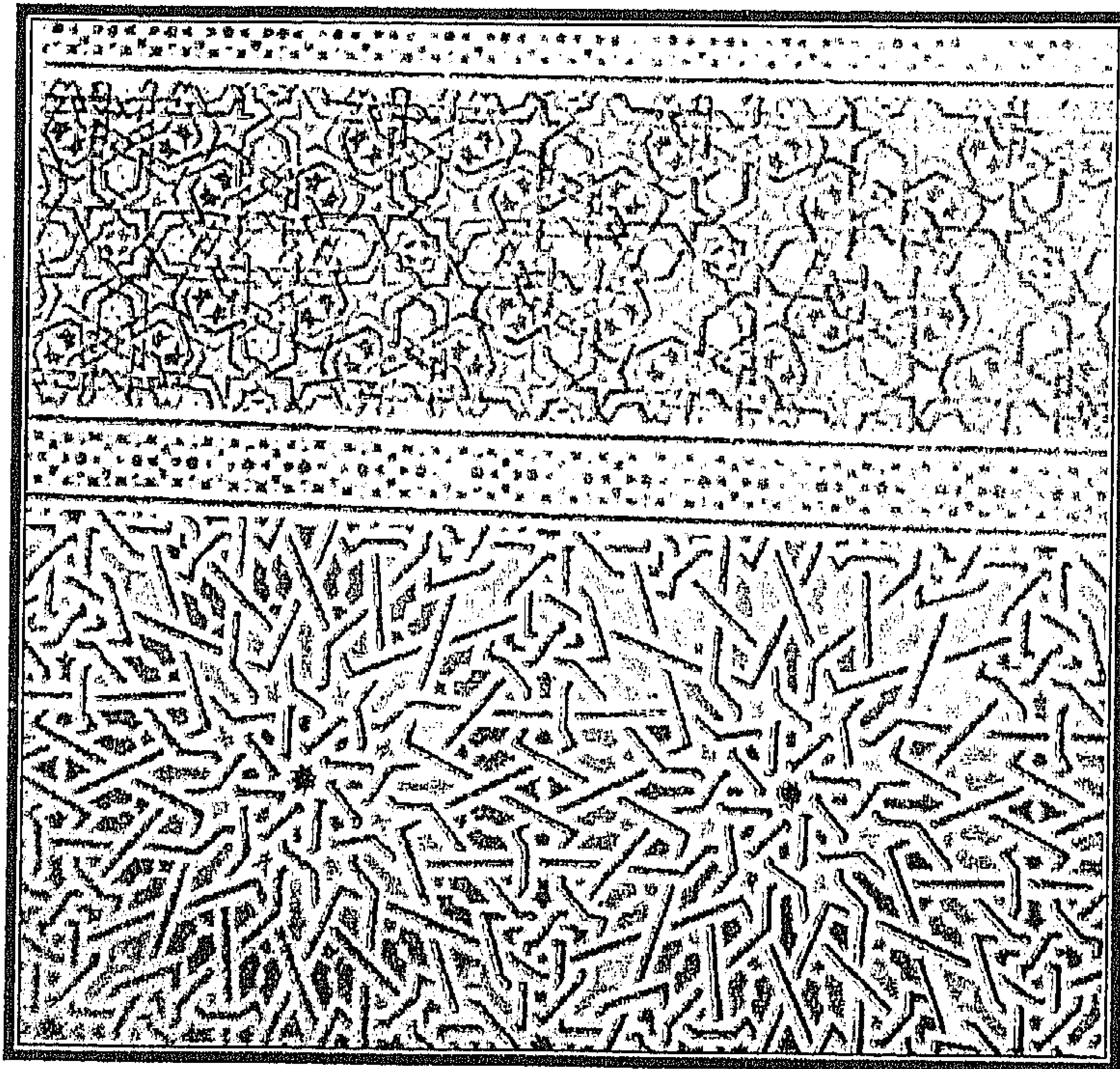
**المعلم مولاي حفيد** .... " مثمن كوفي بالقطيب الشيح" "mthemen koufi bel qtib escheh"، زخارف القبة الكبيرة بقاعة الاستقباللتمجيد الملك حسن الثاني، ـ منشية مراكش ، القصر الملكي ، المغرب .



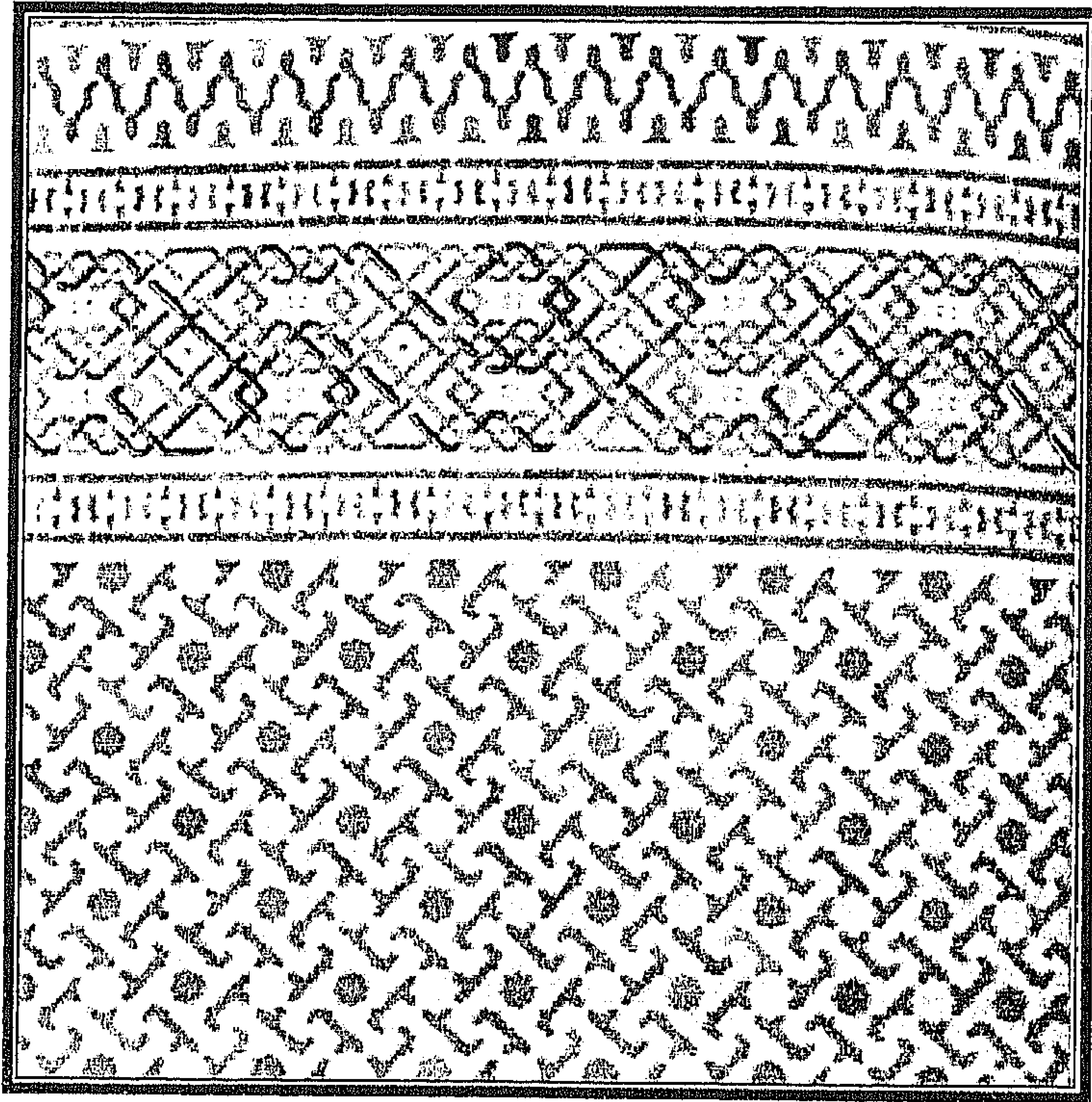
شكل (٢٤٤) (ب)
تفصيلية - منشية مراكش ، القصر الملكي



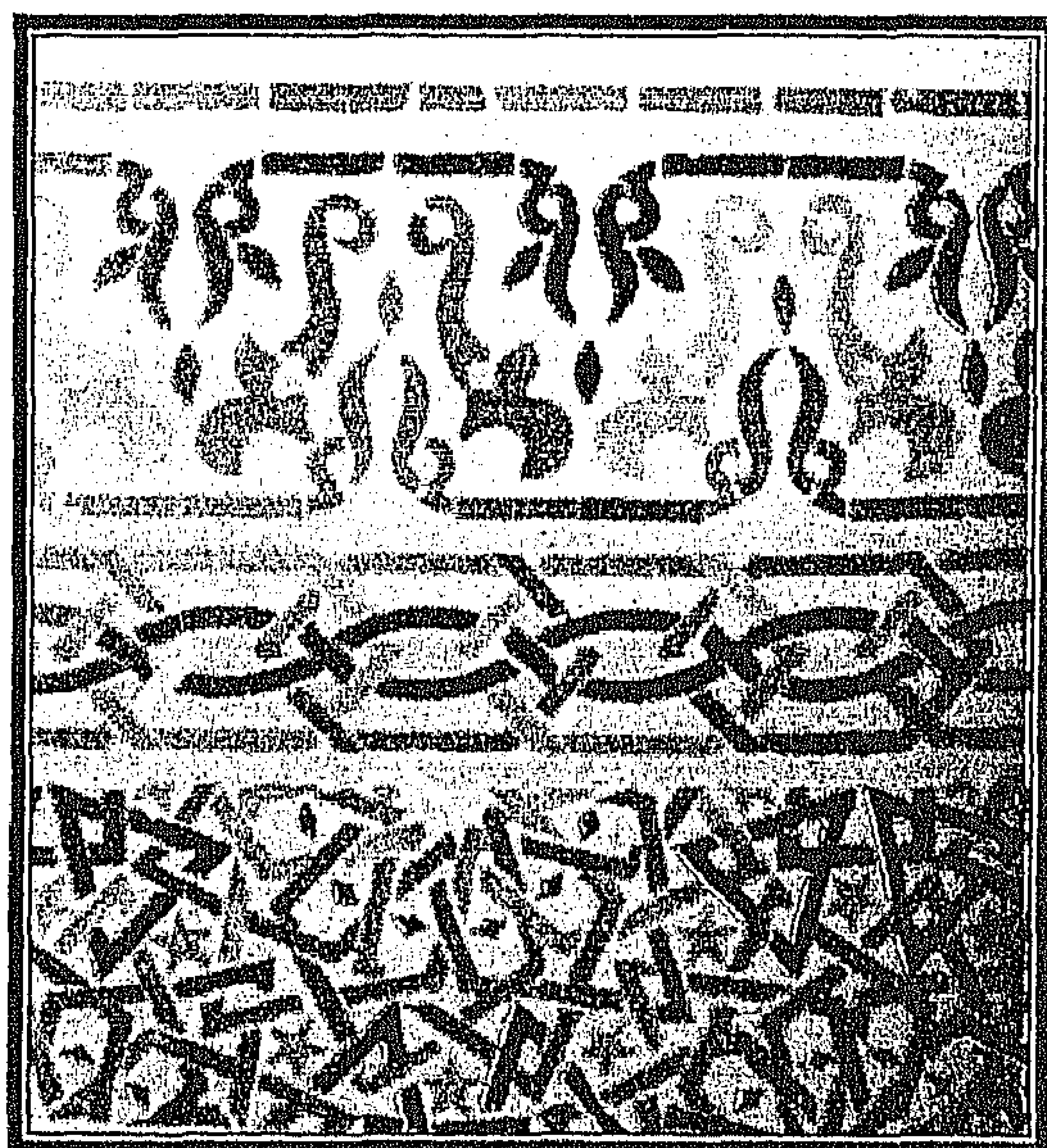
شكل (٢٤٥)
تكوينات جديدة للموتيف يظهر كأنه وردات كبيرة لها ست عشر ذراع محاطة بثلاث أشرطة أبيض وأسود ، وأشرطة الإفريز تحمل نفس التماثل في استخدام الأشرطة الثلاثية ، القصر الملكي - الرباط ،المغرب .



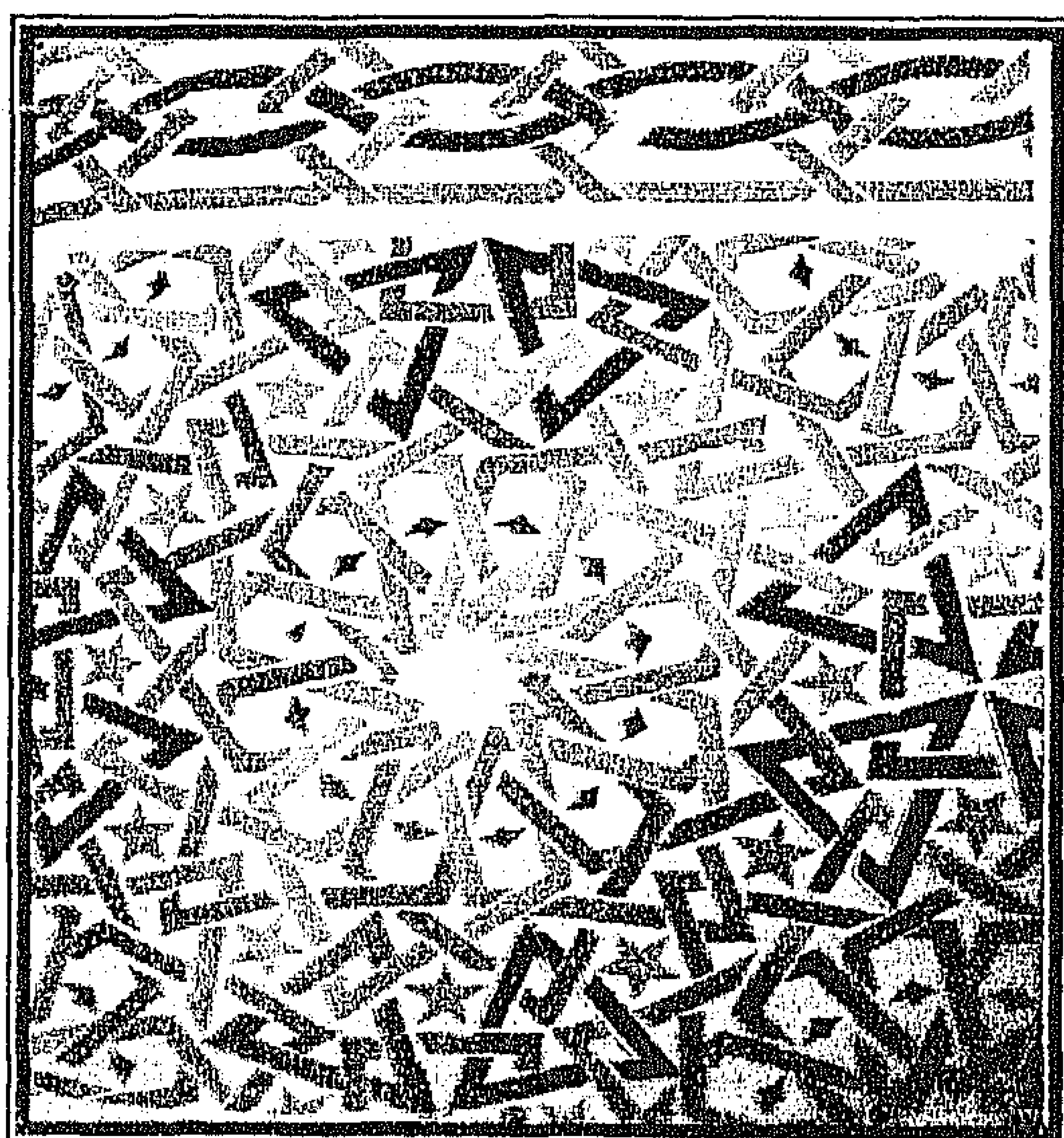
شكل (٢٤٦)
تكوينات جديدة للموتيف يظهر كأنه وردات كبيرة لها ست عشر ذراع محاطة بثلاث أشرطة أبيض وأسود ، وأشرطة الإفريز تحمل نفس التماثل في استخدام الأشرطة الثلاثية ، القصر الملكي - الرباط ، المغرب .



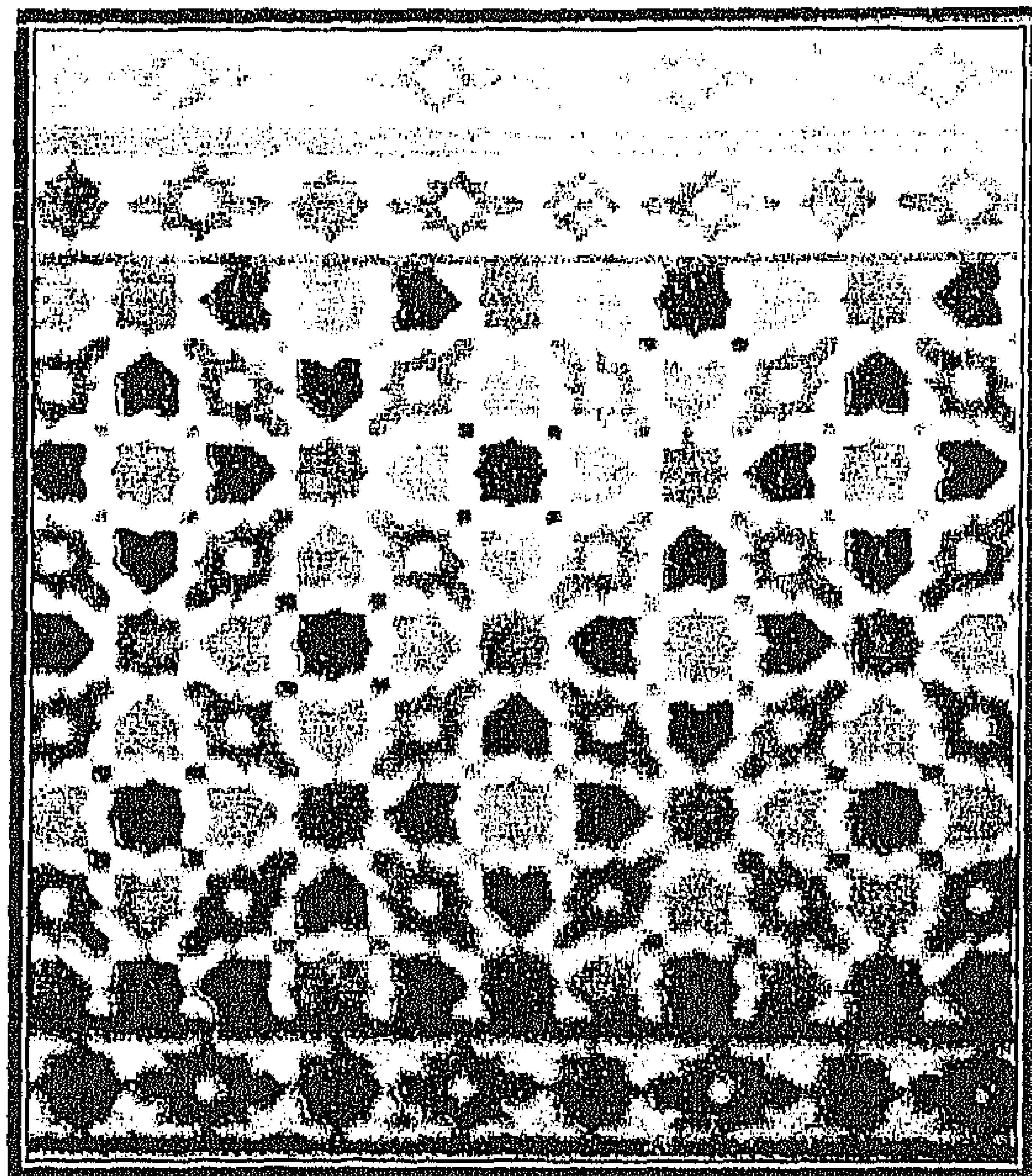
شكل (٢٤٧)
تكوينات جديدة " أيدة في أيد أخوة " ، القصر الملكي ـ الرباط ، المغرب.



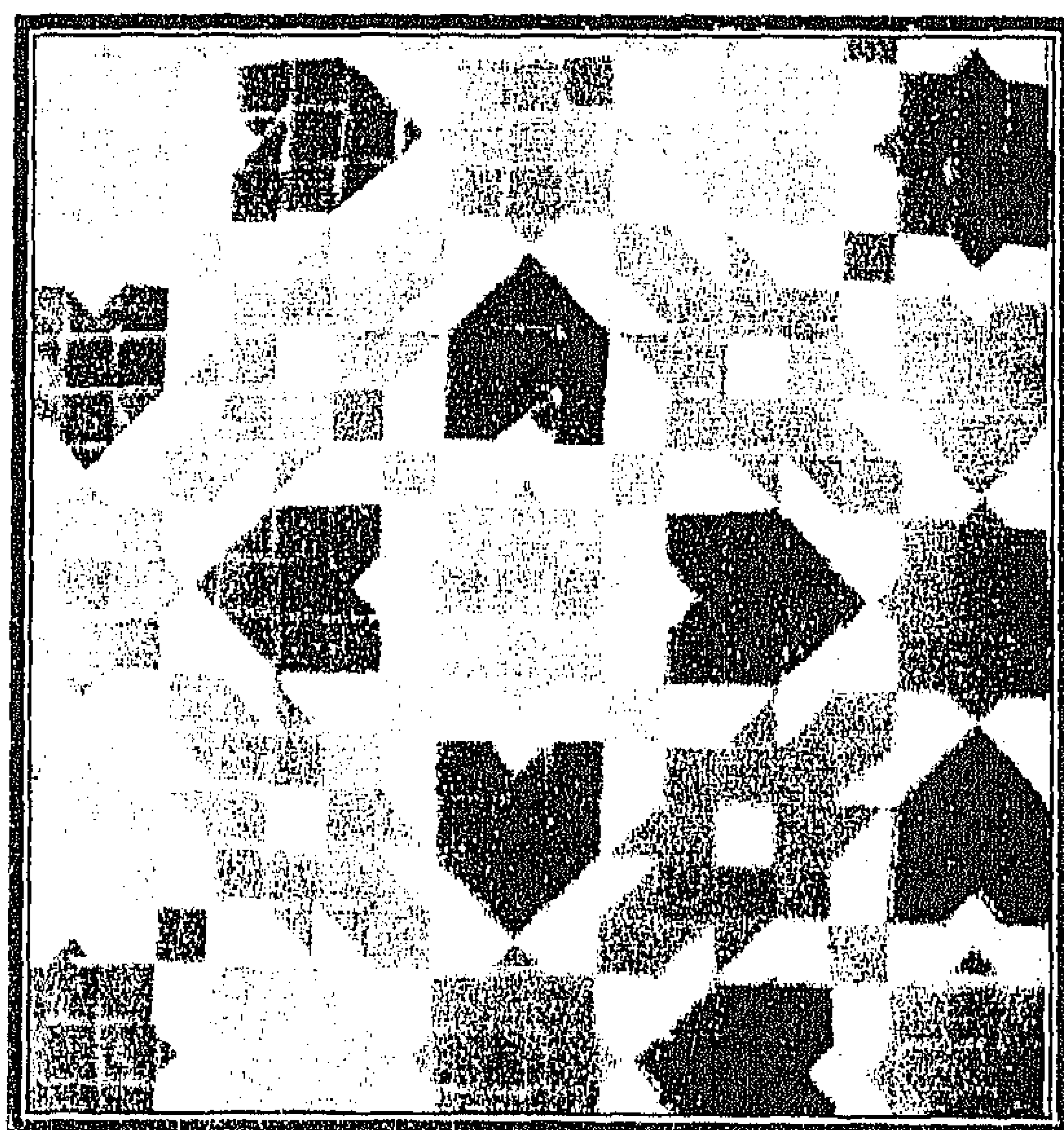
(أ)



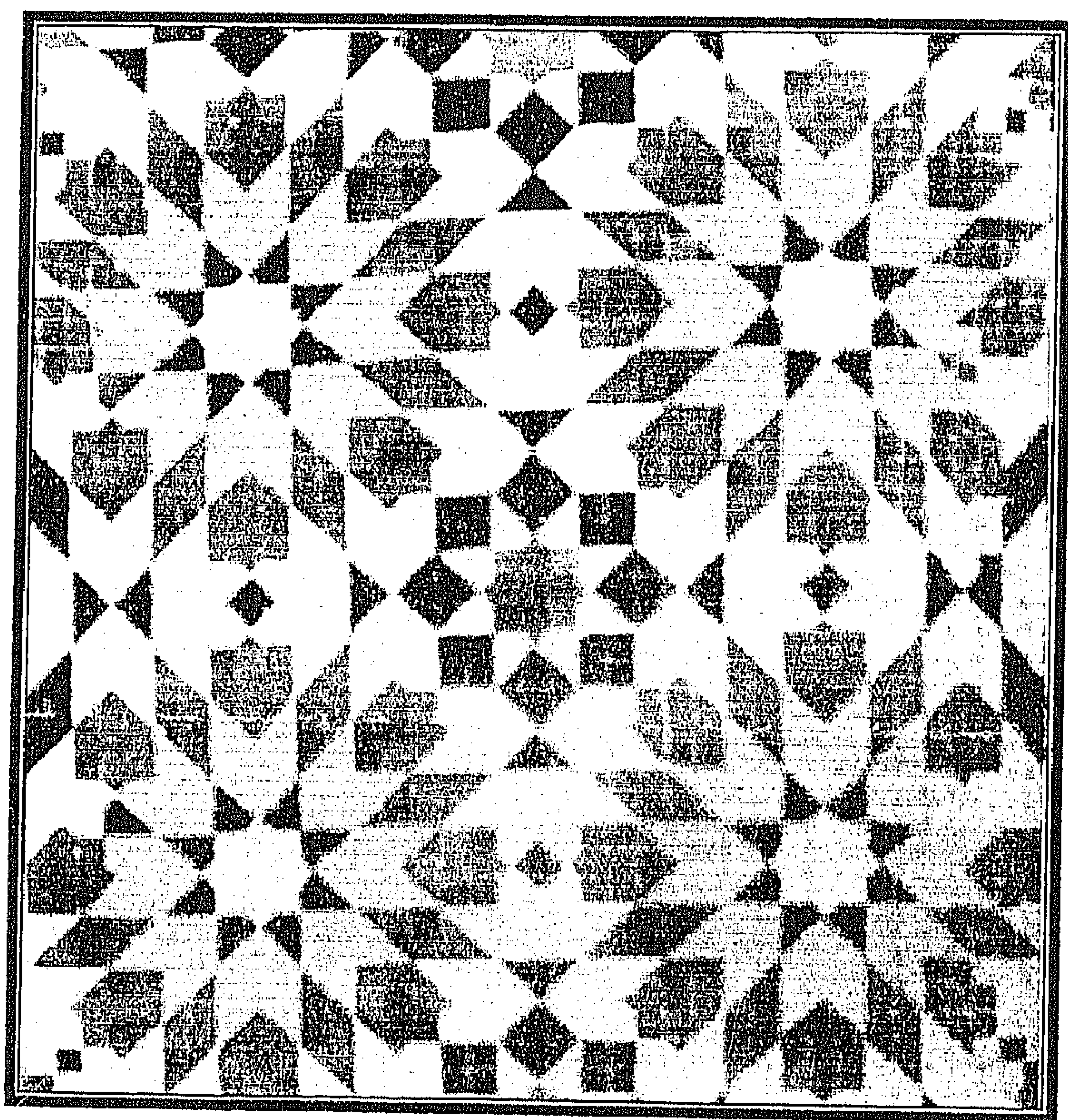
(ب)
شكل (٢٤٨)
تكوينات جديدة تجاعيد من الزليج فتكون شكل الوردة من أثنى عشر ذراع وتجميع الأربع مثلثات السود ترسم صليب يوناني عجيب، تفصيلية ، القصر الملكي ـ الرباط ، المغرب .



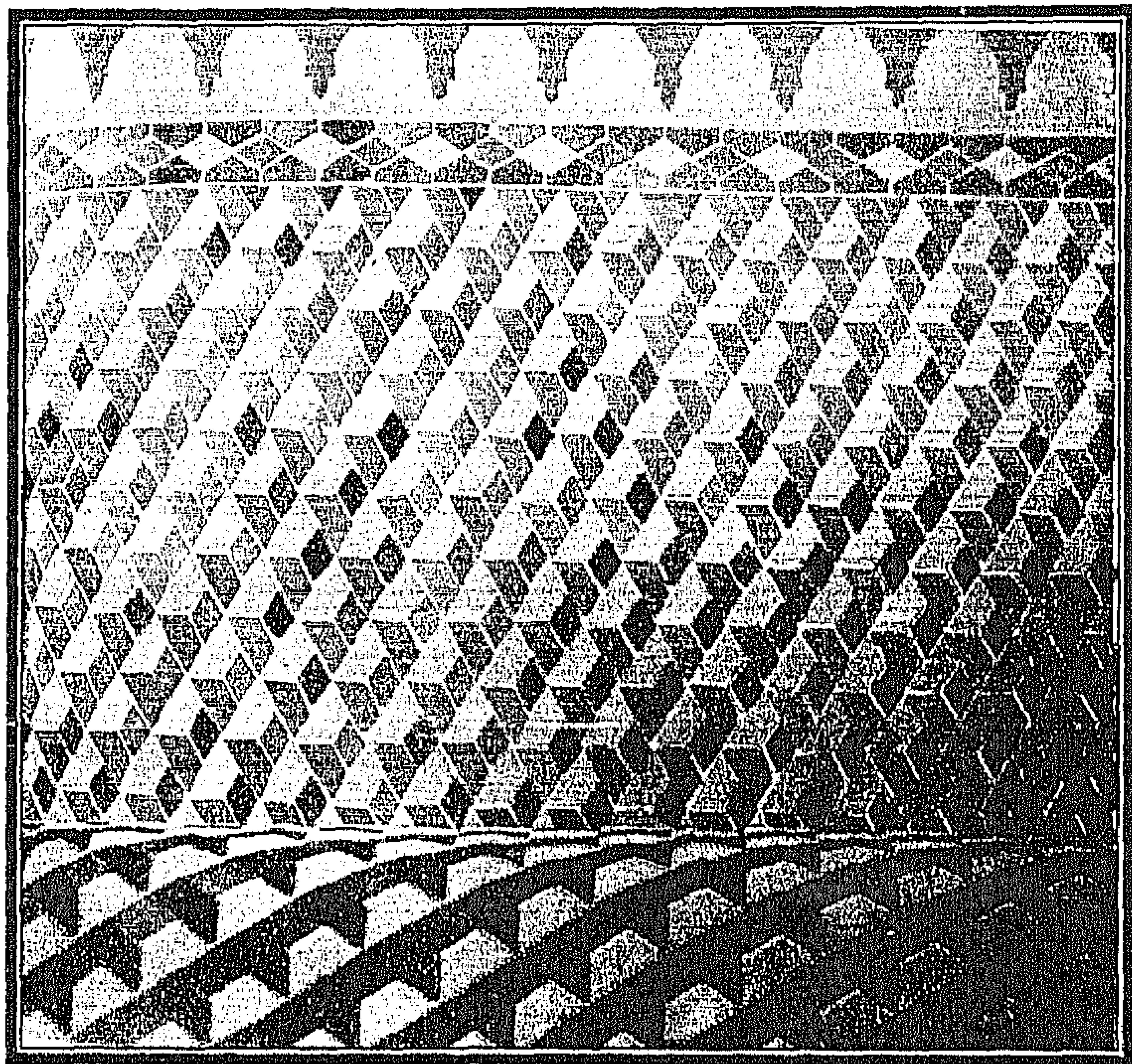
شكل (٢٤٩)(أ)
تركيبات جديدة ، فاس ـ القصر الملكي



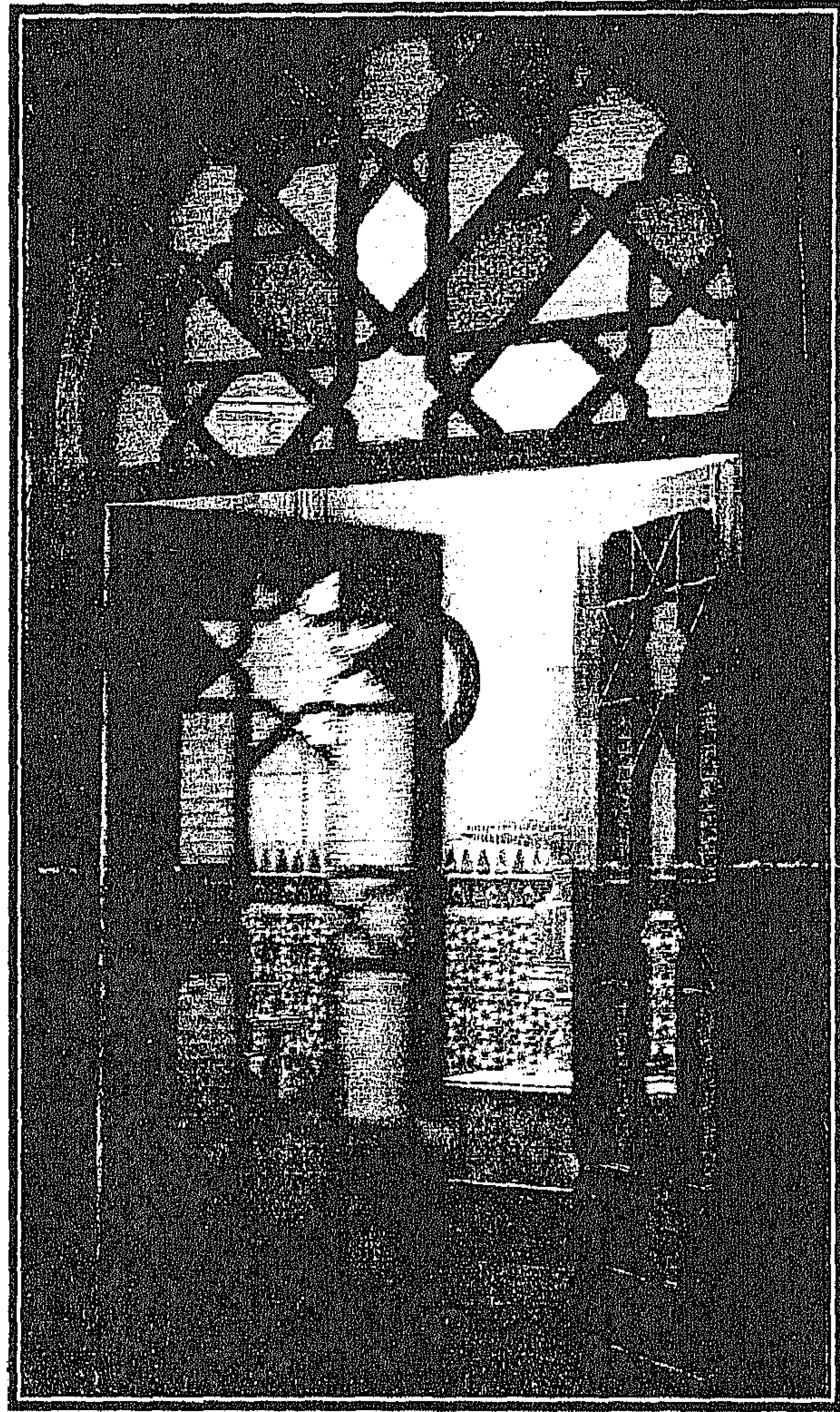
(ب) تفصيلية
تركيبات جديدة تعكس المفاهيم الحديثة المستخدمة للرصف في أوربا ، فاس ـ القصر الملكي ، المغرب .



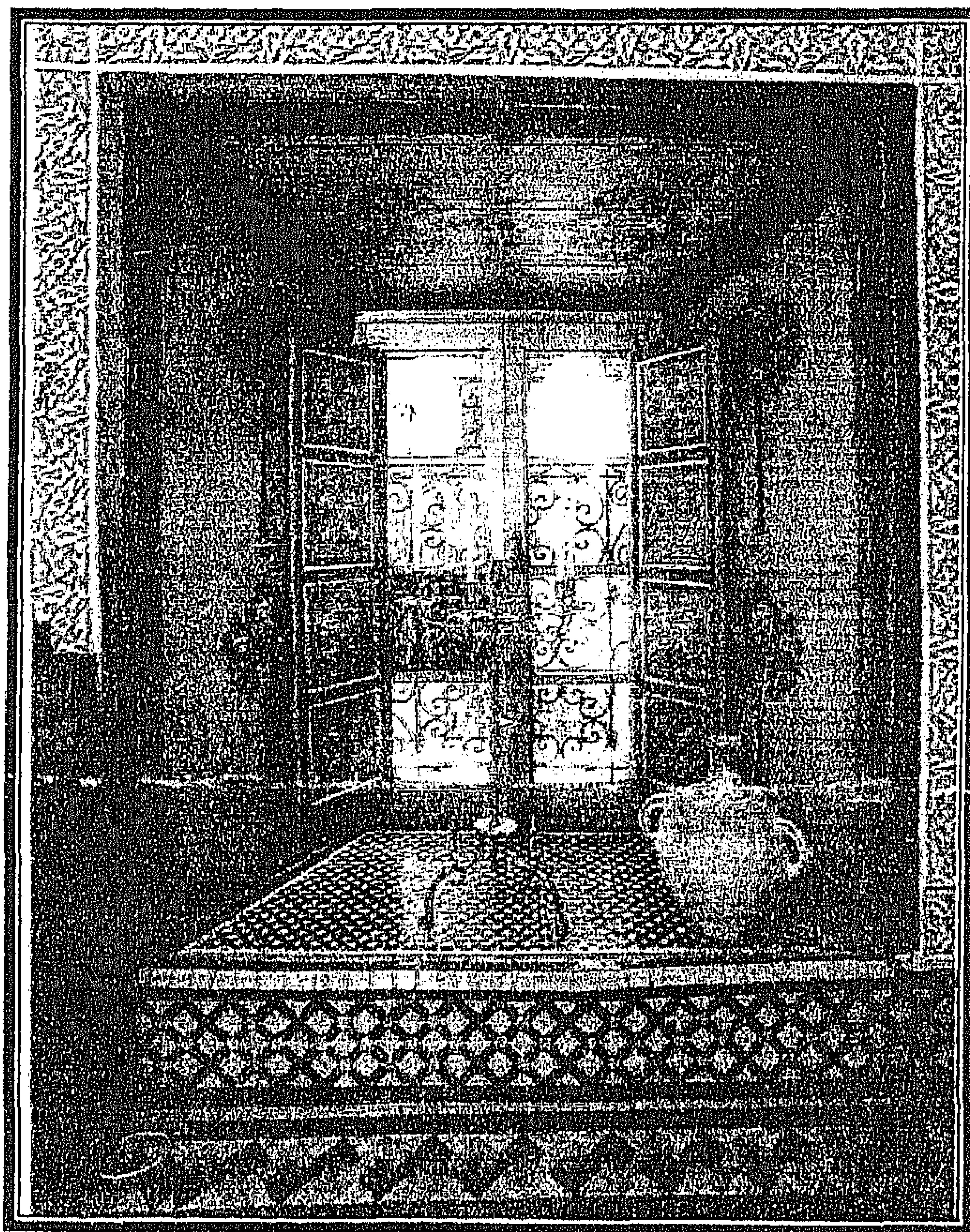
شكل (٢٥٠)
تركيبات جديدة من الزليج ، فاس ـ القصر الملكي ، المغرب .



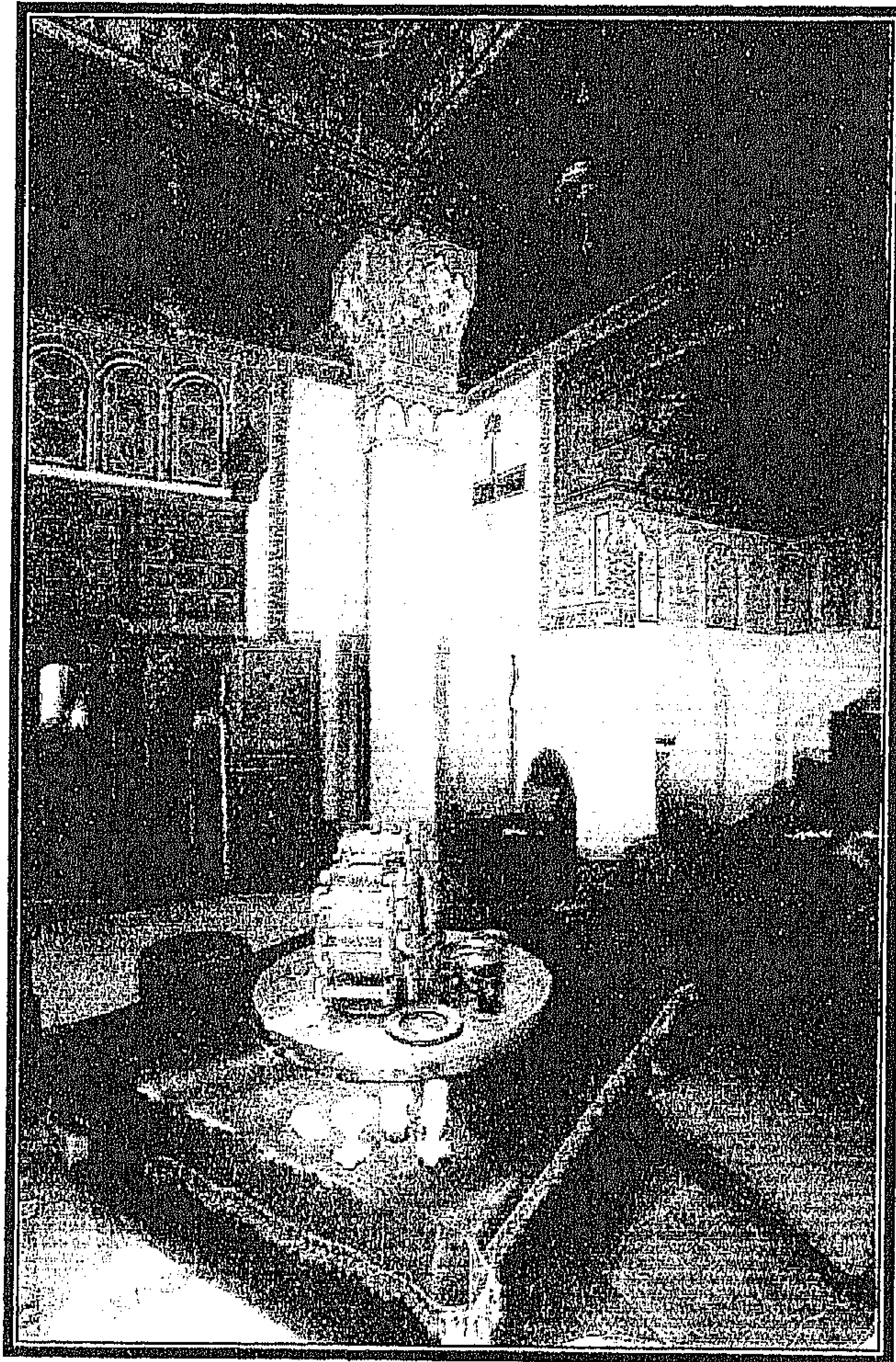
شكل (٢٥١)
،وحدات الزليج الزخرفية للجدار تعكس استلهام الفنان من أقمشة المفروشات مما يكسب المكان نوعا من الخداع البصري والعمق الفراغي ـ منزل خاص ، الرباط ، المغرب .



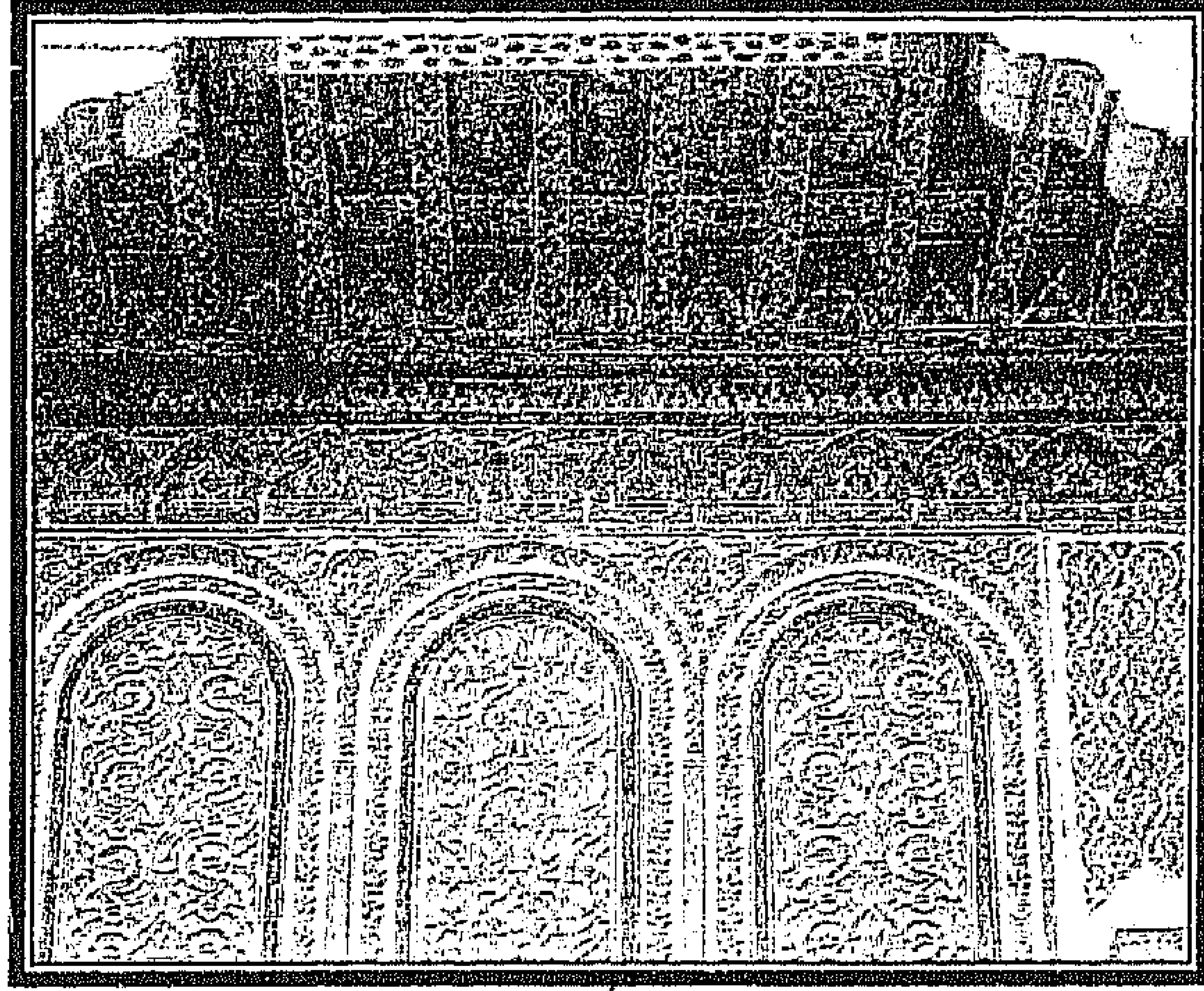
شكل (٢٥٢)
دار مصلوحي **dar meslohi** ......الامتزاج والتناغم والترديد بين مفردات الزخرفة والتزيين في تصميم وحدات الزجاج الملون والخشب والزليج ، مراكش ، المغرب.



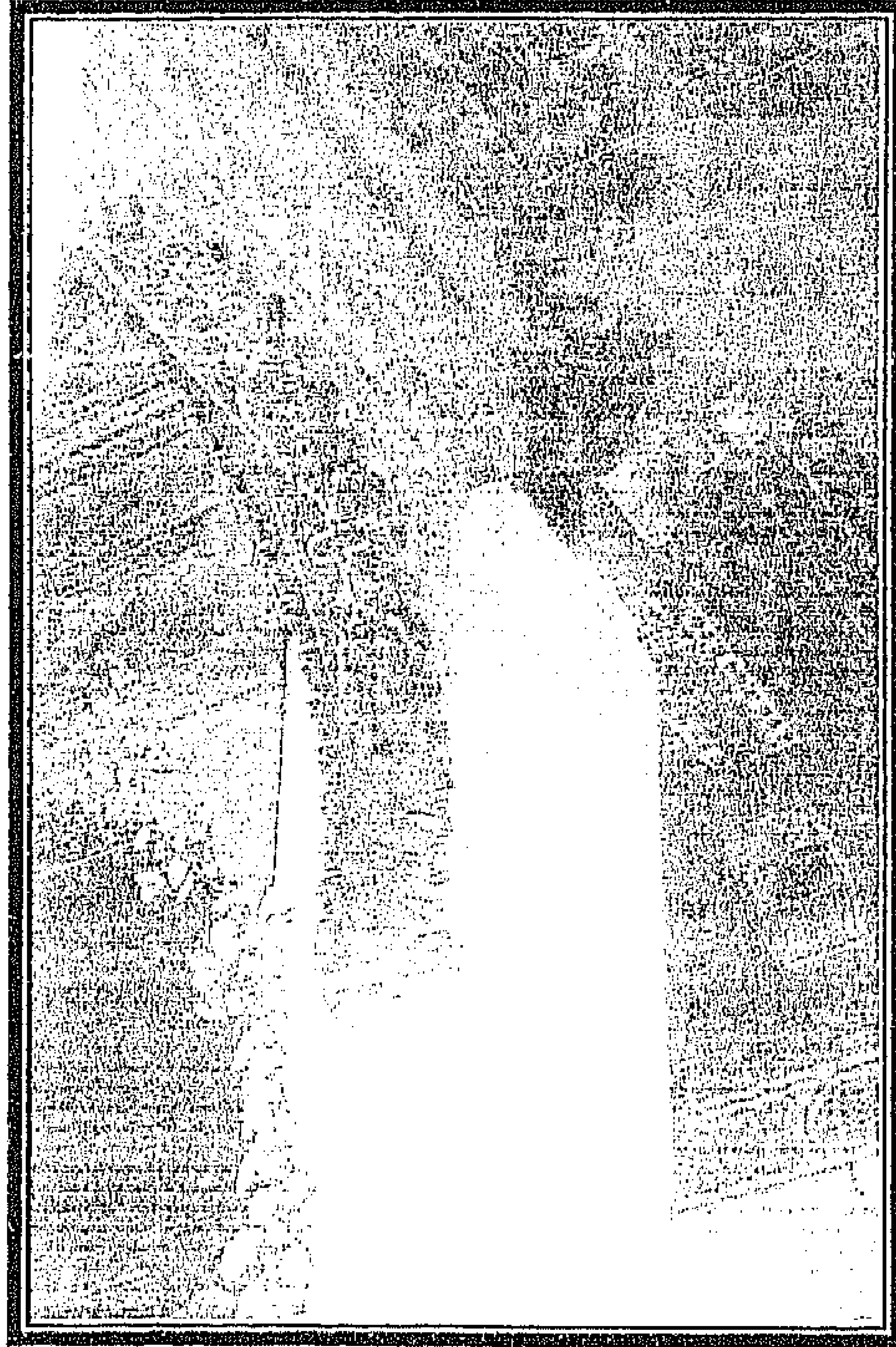
شكل (٢٥٣)
دار زاهية **Palais de la Zahia** ....... تكامل الزخرفة بين عناصر البناء المختلفة ، مراكش ، المغرب.



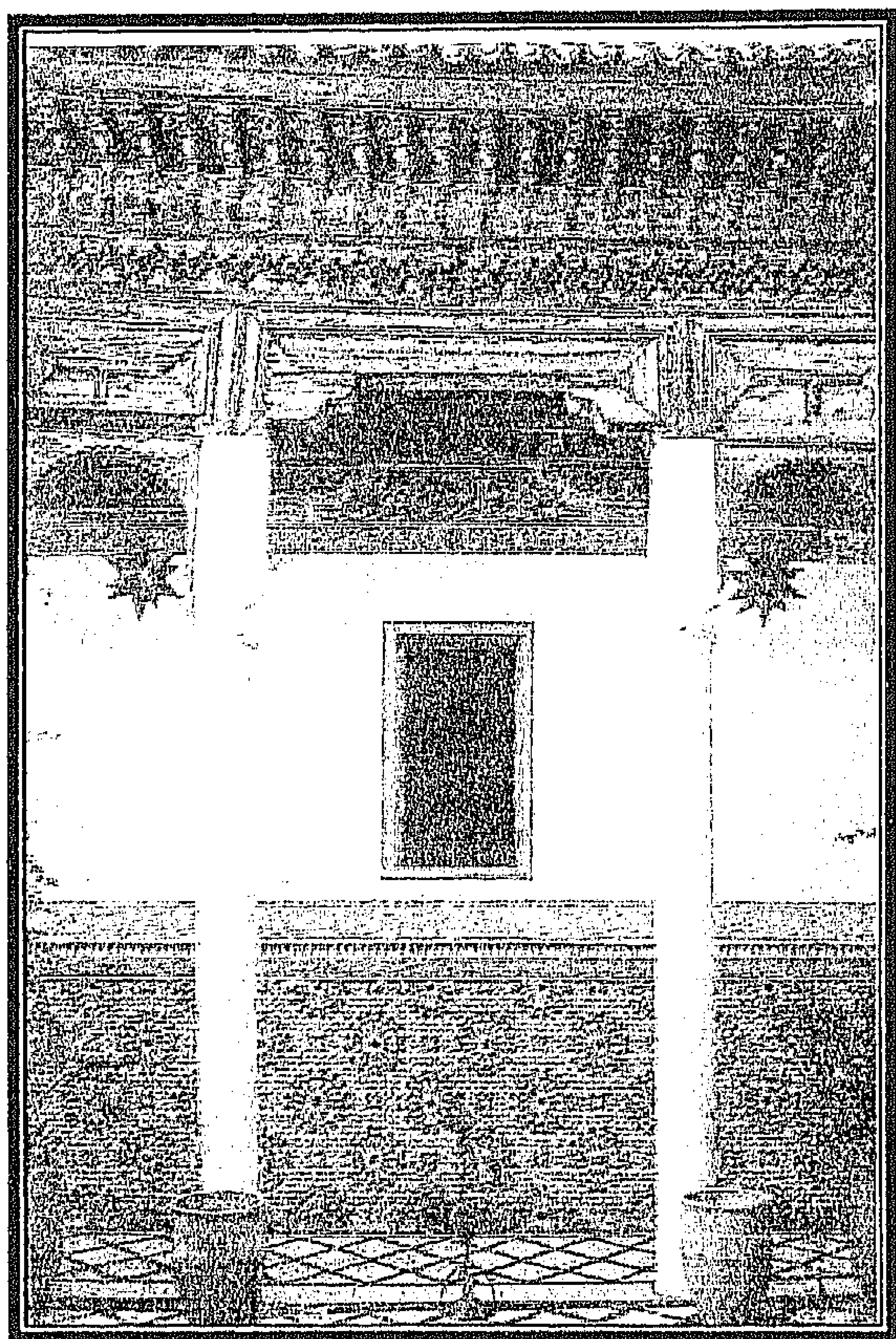
شكل (٢٥٤)
دار زاهية **Palais de la Zahia** ...... تكامل الزخرفة بين عناصر البناء المختلفة ، مراكش ، المغرب.



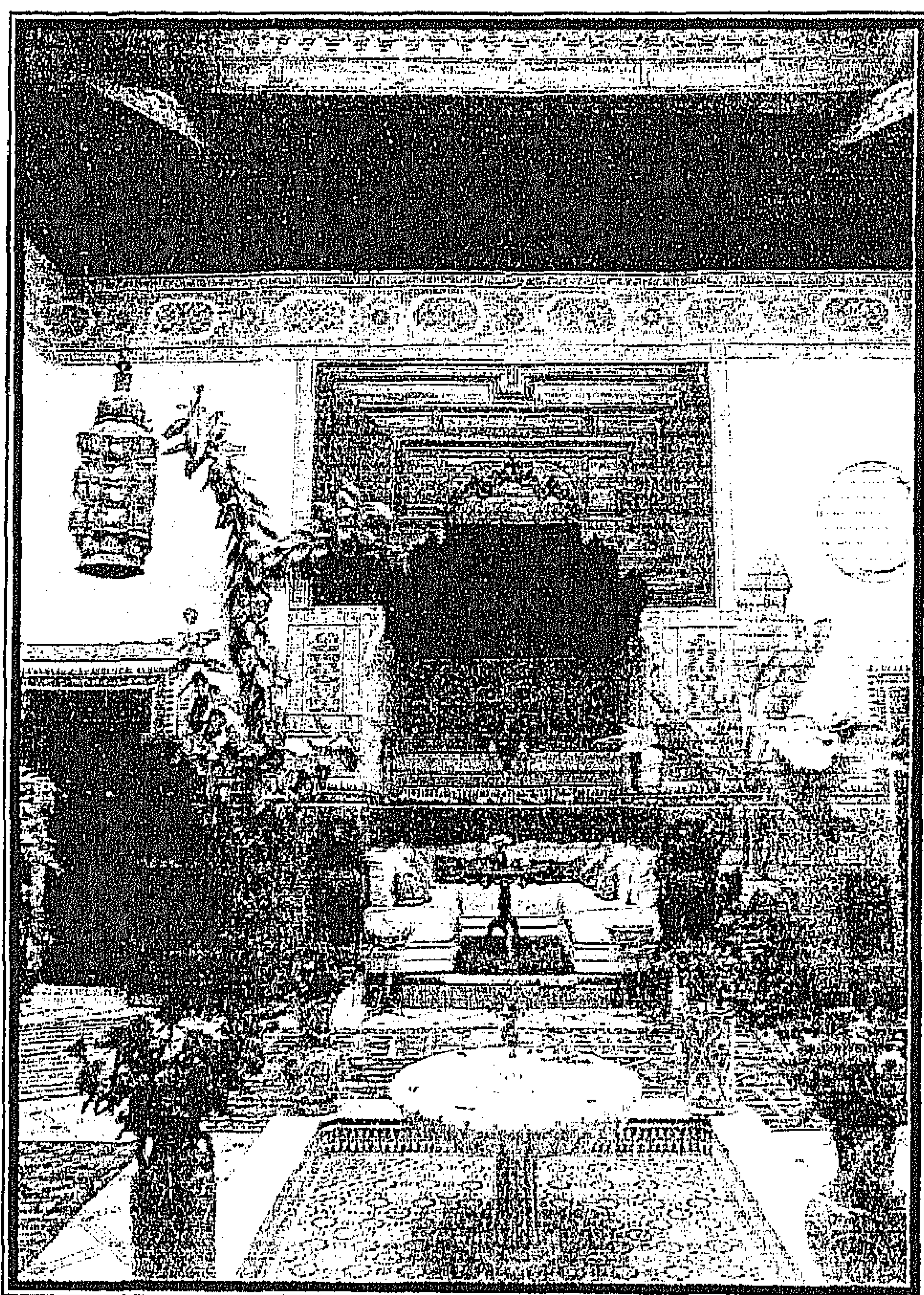
(أ)



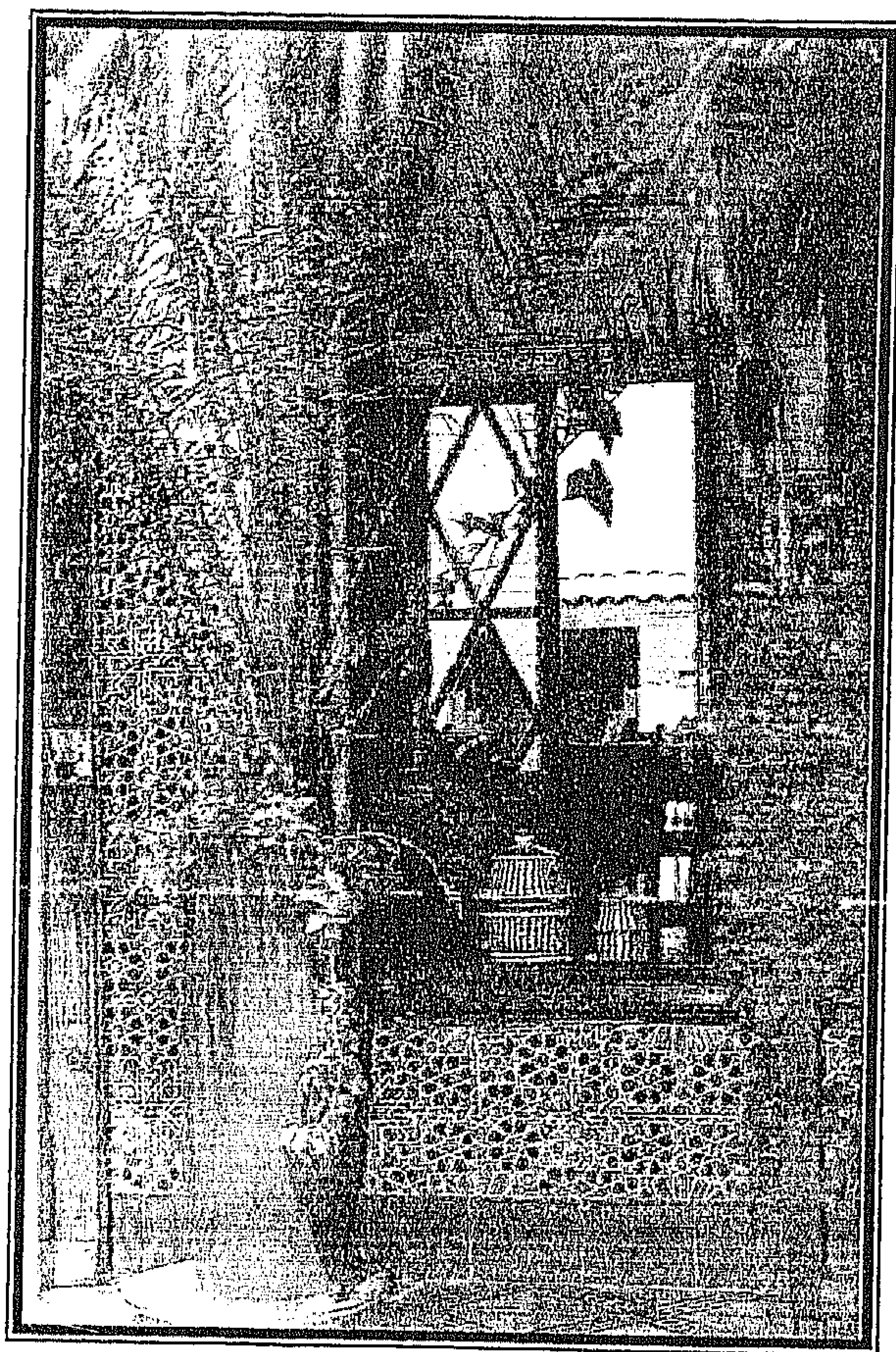
شكل (٢٥٥)(ب)
دار شرفا مصلوحين **Dar Chorfa Meslohiyne** ....... الحوائط العالية المزخرفة والملونة في تكامل مع خطوط الأرابيسك ، مراكش ، المغرب.



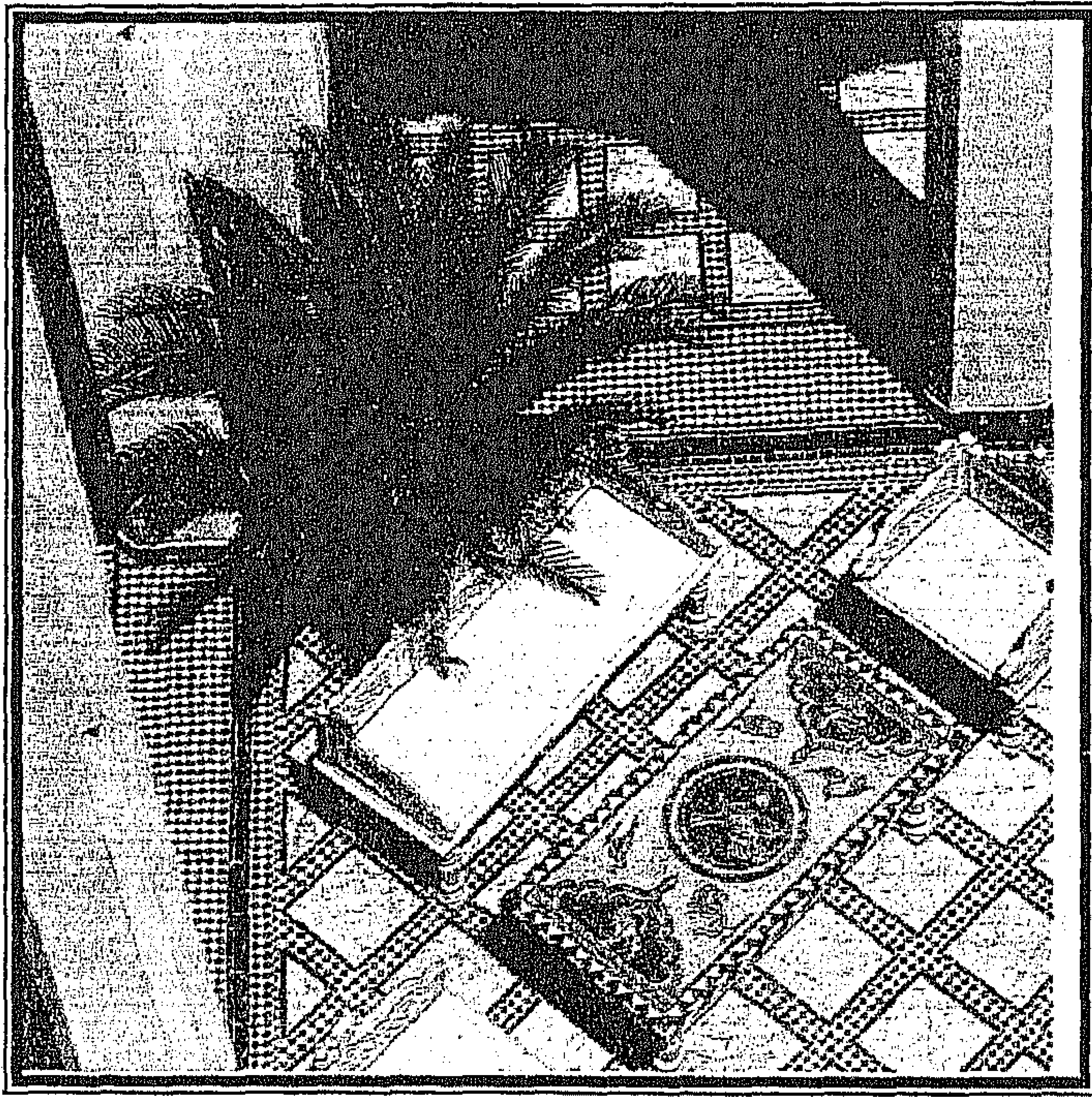
شكل (٢٥٥)(ج)
دار شرفا مصلوحين **Dar Chorfa Meslohiyne** ....... تباين الإيقاع الضوئي بين الأسطح المزخرفة والأسطح البيضاء ، مراكش ، المغرب .



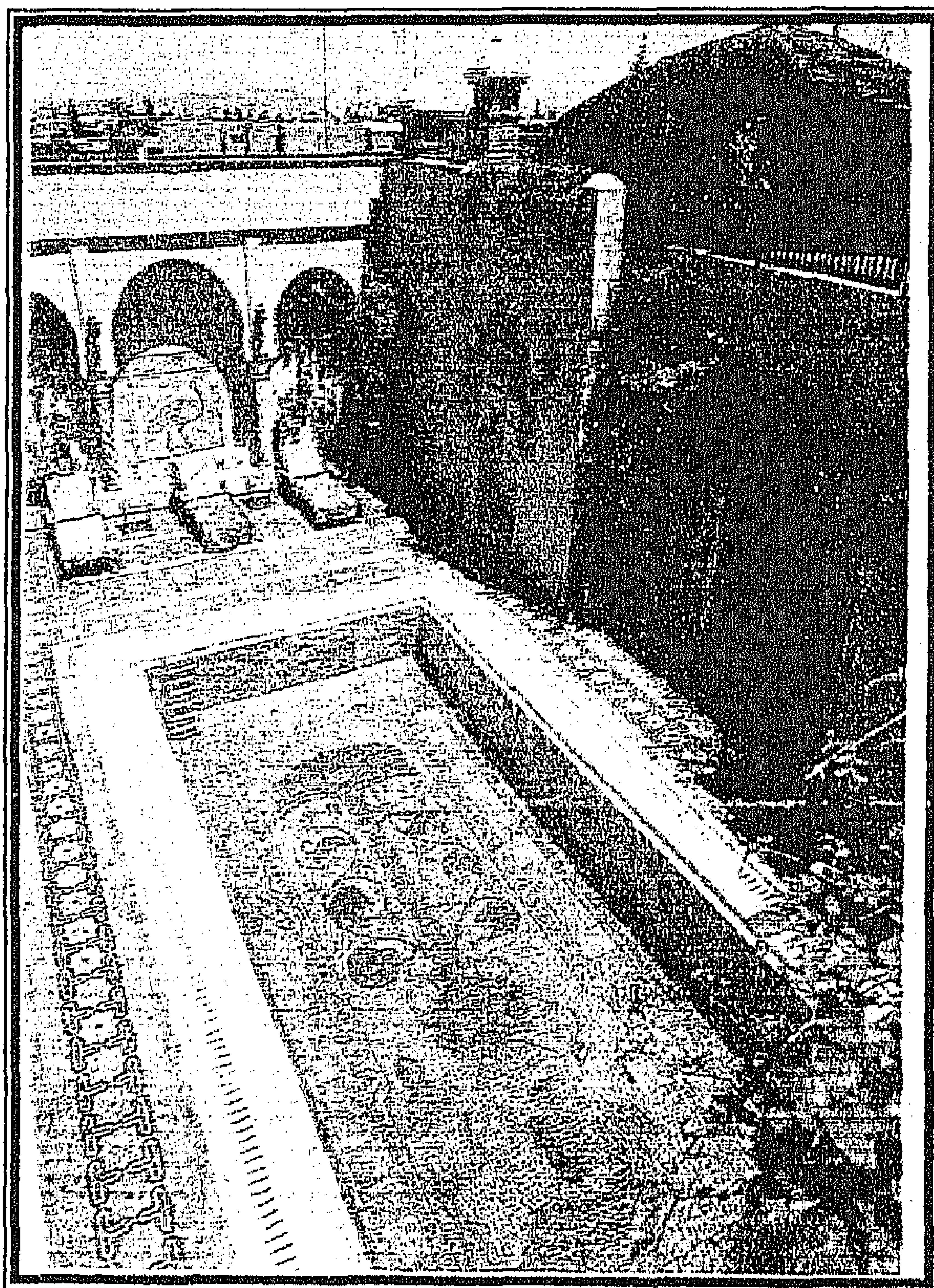
شكل (٢٥٦)(أ)
الرياض **Le Ryad** ..... دار مصلوحي dar meslohi، مراكش ، المغرب.



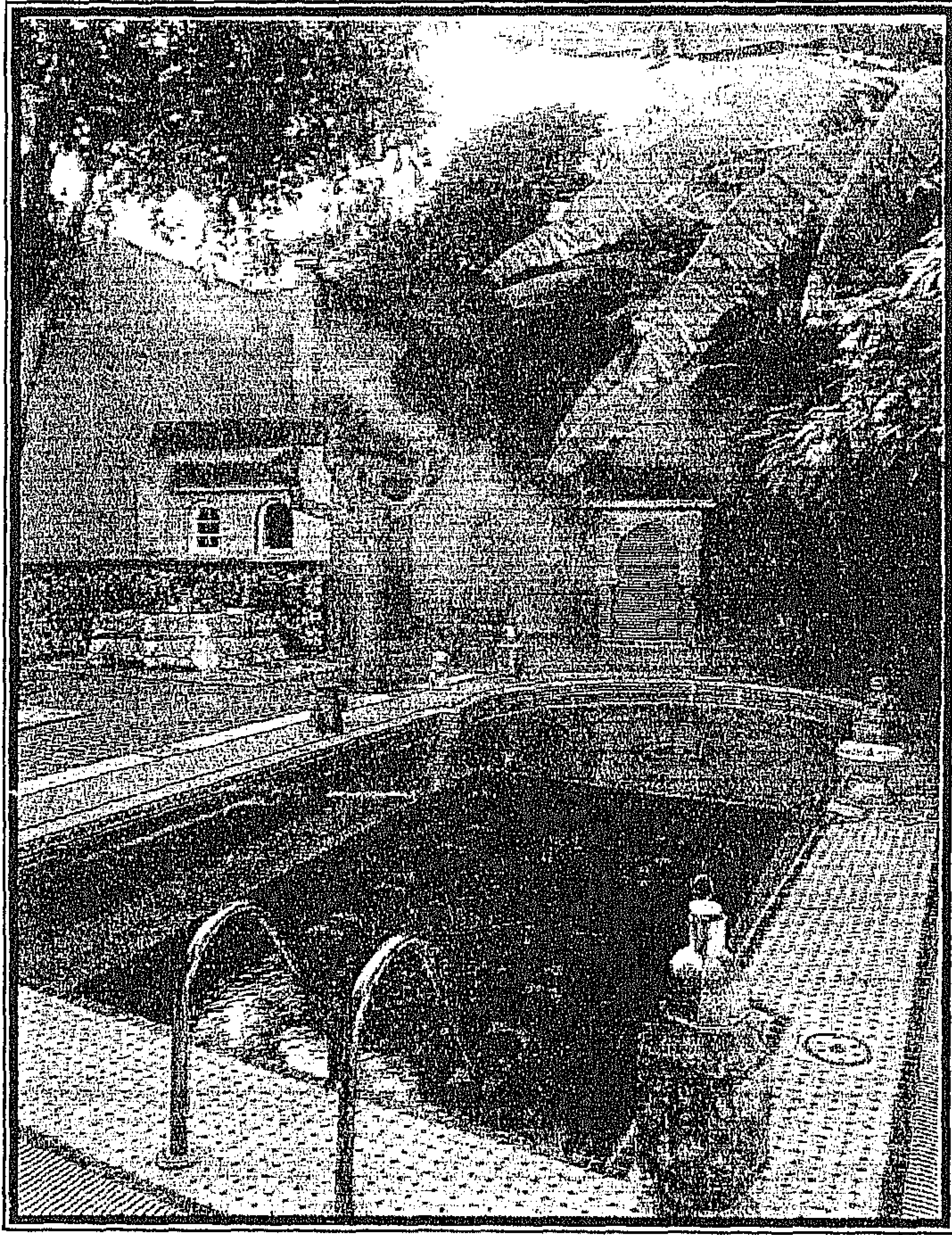
شكل (٢٥٦)(ب)
الرياض **Le Ryad** ..... دار مصلوحي dar meslohi، مراكش ، المغرب.



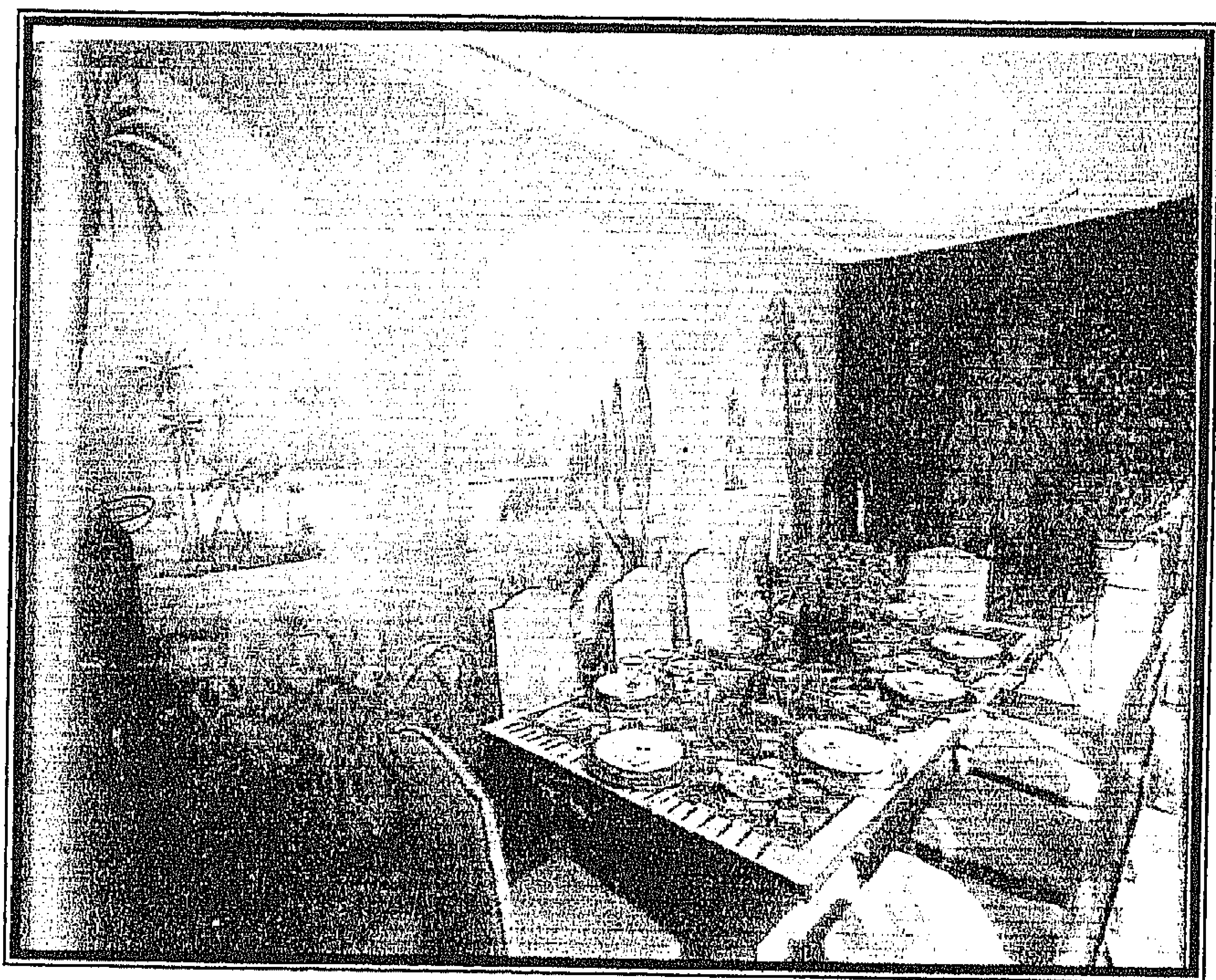
شكل (٢٥٧)
رياض مولاي بوبكر **Riyad Moulay Boubker** ....... مراكش ، المغرب



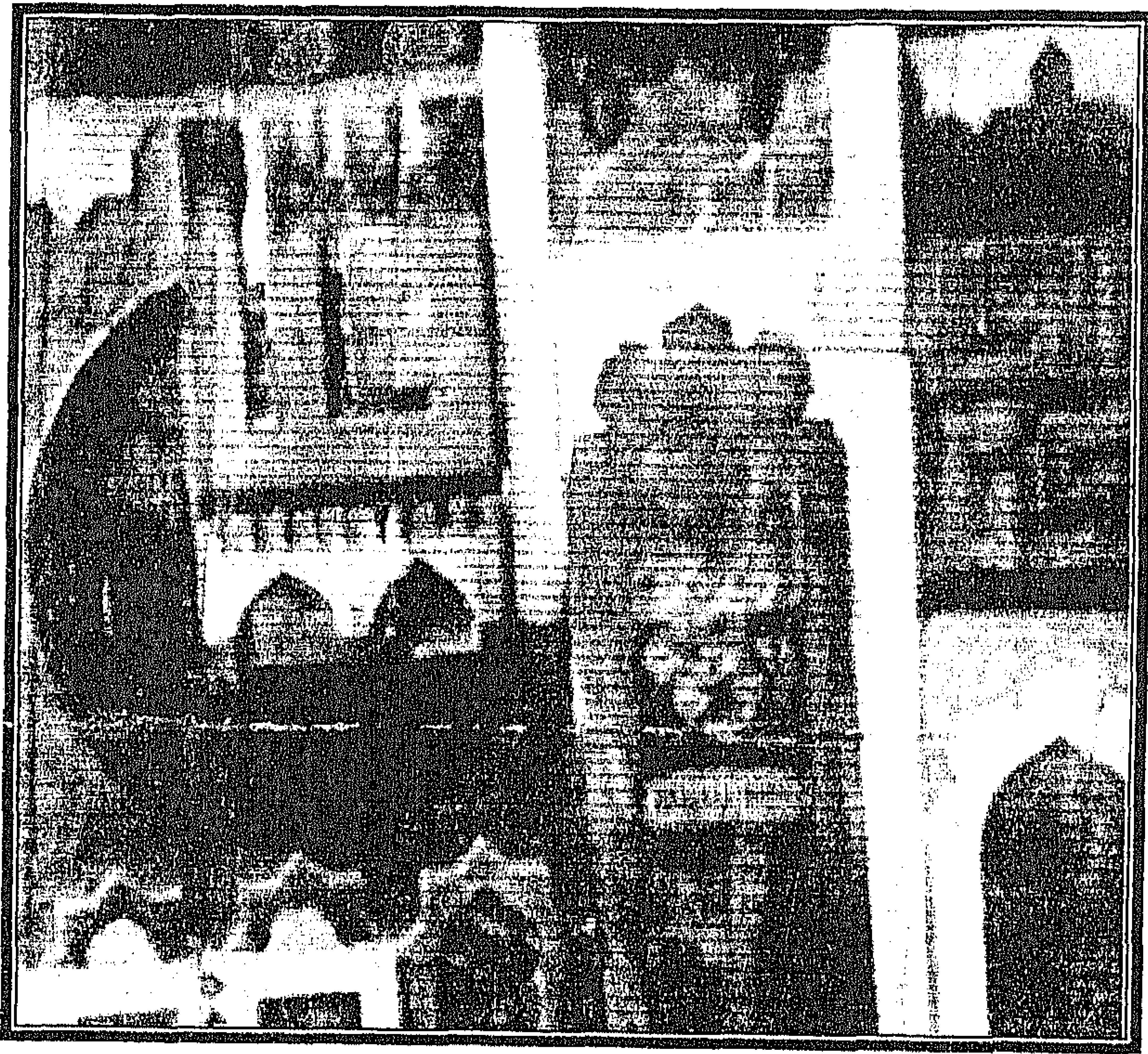
شكل (٢٥٨)
رياض مولاي بوبكر **Riyad Moulay Boubker** ....... مراكش ، المغرب



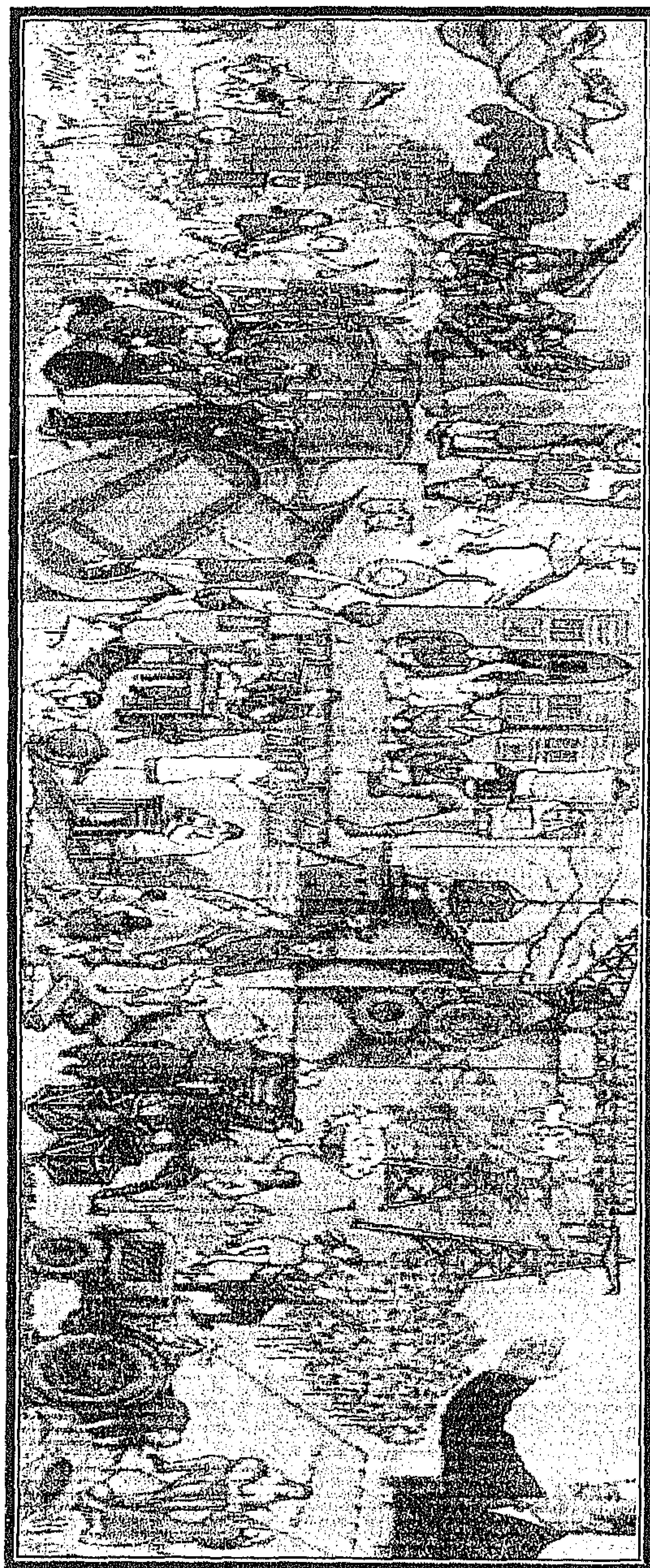
شكل (٢٥٩)
رياض مولاي بوبكر Riyad Moulay Boubker ....... مراكش ، المغرب



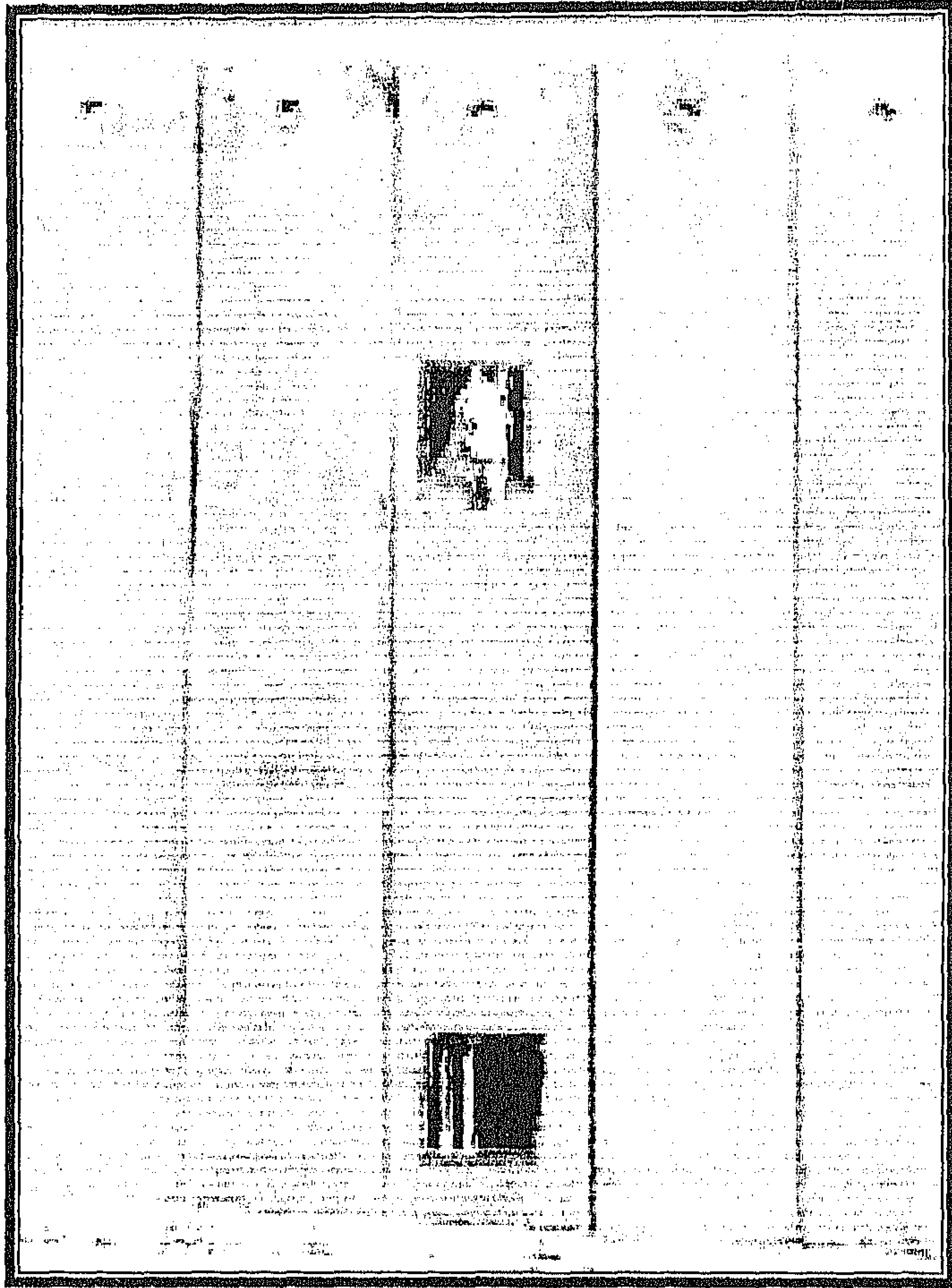
شكل (٢٦٠)
دار جيان كارلو **Dar Gian Carlo**....... مراكش ، المغرب



شكل (٢٦١)
الفنان الأردني محمود طه .....لوحة جدارية "تواق إليك يا قدس" ، ٦٠سم×٨٤سم،خزف مزجج ، ١٩٨٧م.



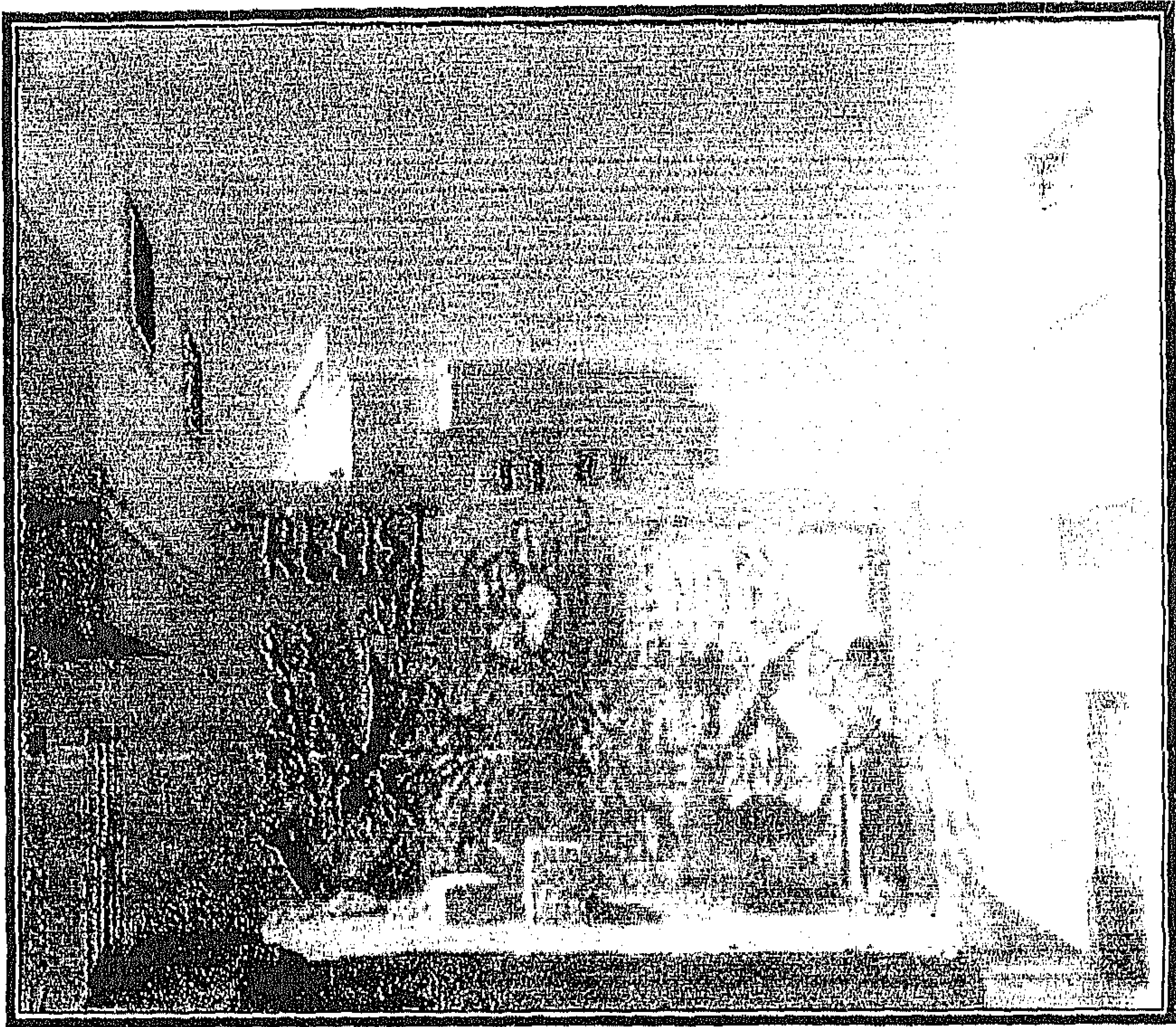
شكل(٢٦٢)
**الفنان السوري غازي الخالدي** ....... جيل البناء ، لوحة جدارية ٤×١٦ م ، مدينة معرض دمشق الدولي ،١٩٧٥م.



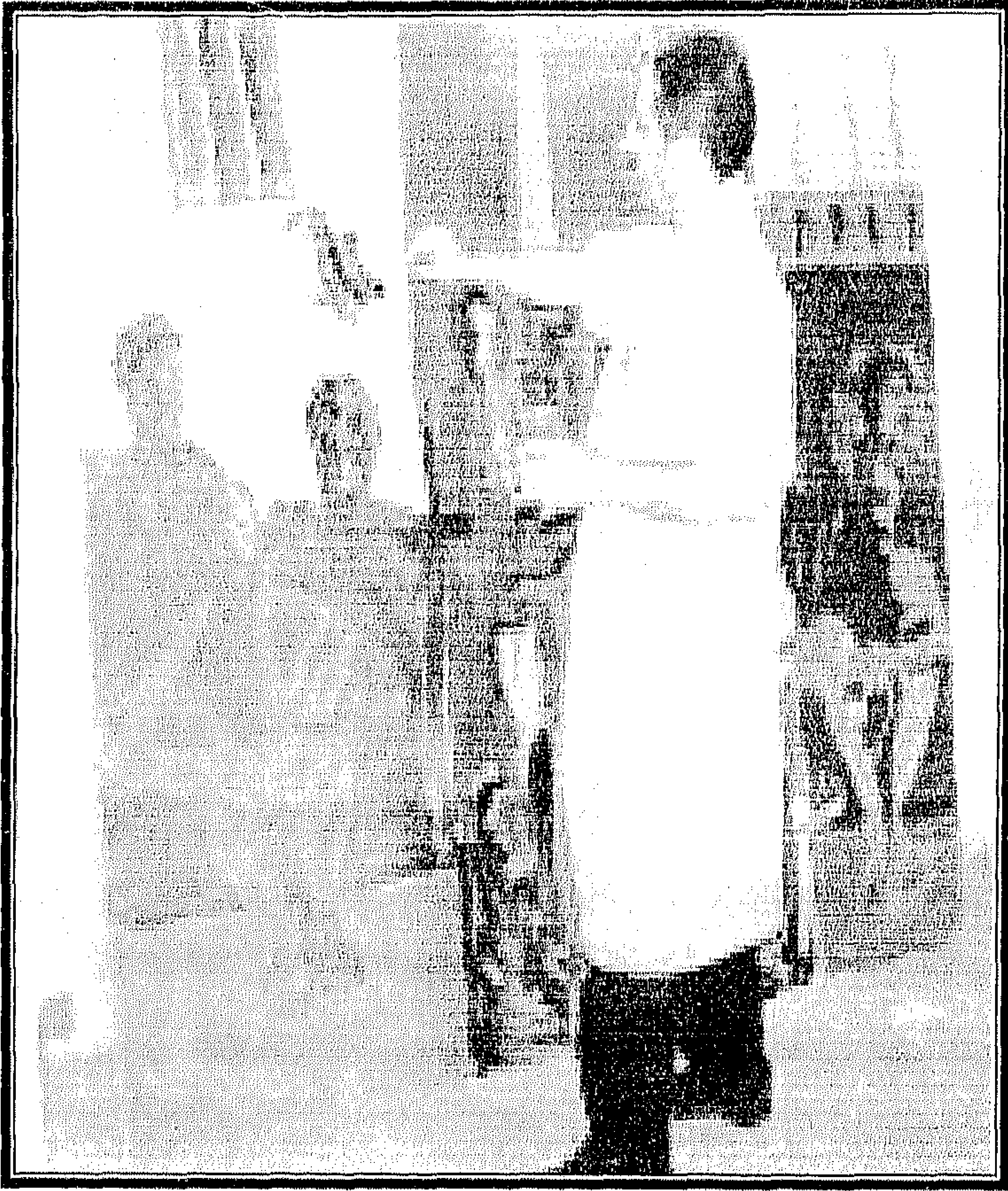
شكل(٢٦٣)
تصوير جداري على جدار الحد الفاصل الذي زرعته إسرائيل في الأراضي المحتلة، فلسطين.




شكل(٢٦٤)
تصوير جداري على جدار الحد الفاصل الذي زرعته إسرائيل في الأراضي المحتلة، فلسطين.




شكل(٢٦٥)
تصوير جداري على جدار الحد الفاصل الذي زرعته إسرائيل في الأراضي المحتلة ، فلسطين.



شكل (٢٦٦)

**الفنان اليمني حكيم عاقل** ..... جداريات معتقل الخيام ، الملتقى الفني التشكيلي للفنانين العرب بعتقل الخيام ، جنوب لبنان ، ٢٠٠٢م.



شكل (٢٦٧)
**الرسامان ميراي ومحمد حرب** ..... أسوار المعتقل تحولت للوحات ، الملتقى الفني التشكيلي للفنانين العرب بعتقل الخيام ، جنوب لبنان ، ٢٠٠٢م.



شكل (٢٦٨)

**الفنان السوداني عبد الوهاب الدرديري** ...... أسوار المعتقل تحولت للوحات ، الملتقى الفني التشكيلي للفنانين العرب بعتقل الخيام ، جنوب لبنان ، ٢٠٠٢م.



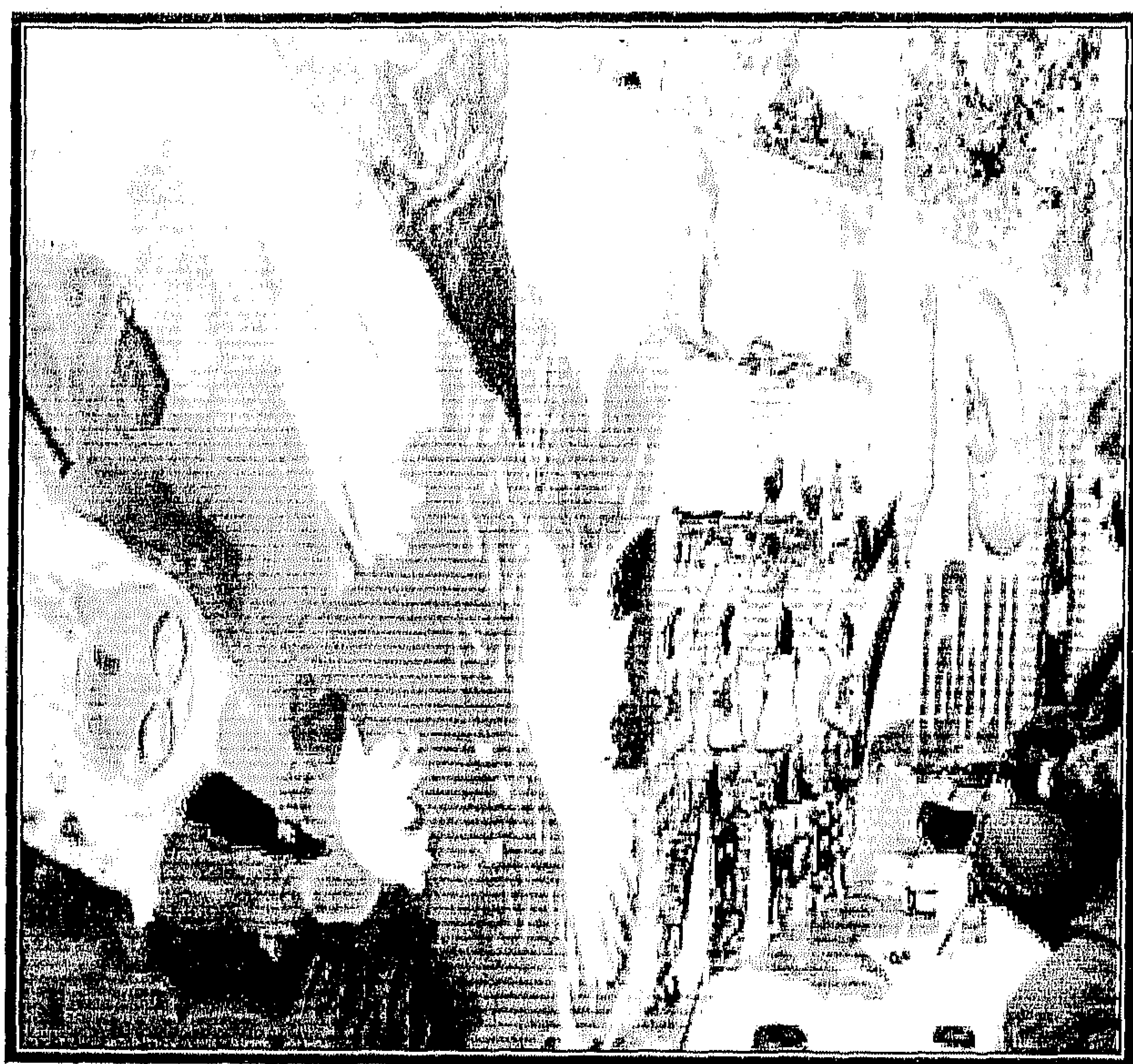
شكل (٢٦٩)(أ)
**جدارية المحبة والسلام** ، طلاب الفنون خلال رسم الجدارية على طول البولفار البحري الشمالي للمدينة،ألوان أكريليك ، ١٢٠م×٢٥٠سم أرتقاع ، صيدا، لبنان.



شكل (٢٦٩) (ب)

**تفصيلية**

**جدارية المحبة والسلام** ، طلاب الفنون خلال رسم الجدارية على طول البولفار البحري الشمالي للمدينة،ألوان أكريليك ، ١٢٠م×٢٥٠سم أرتفاع ، صيدا، لبنان.



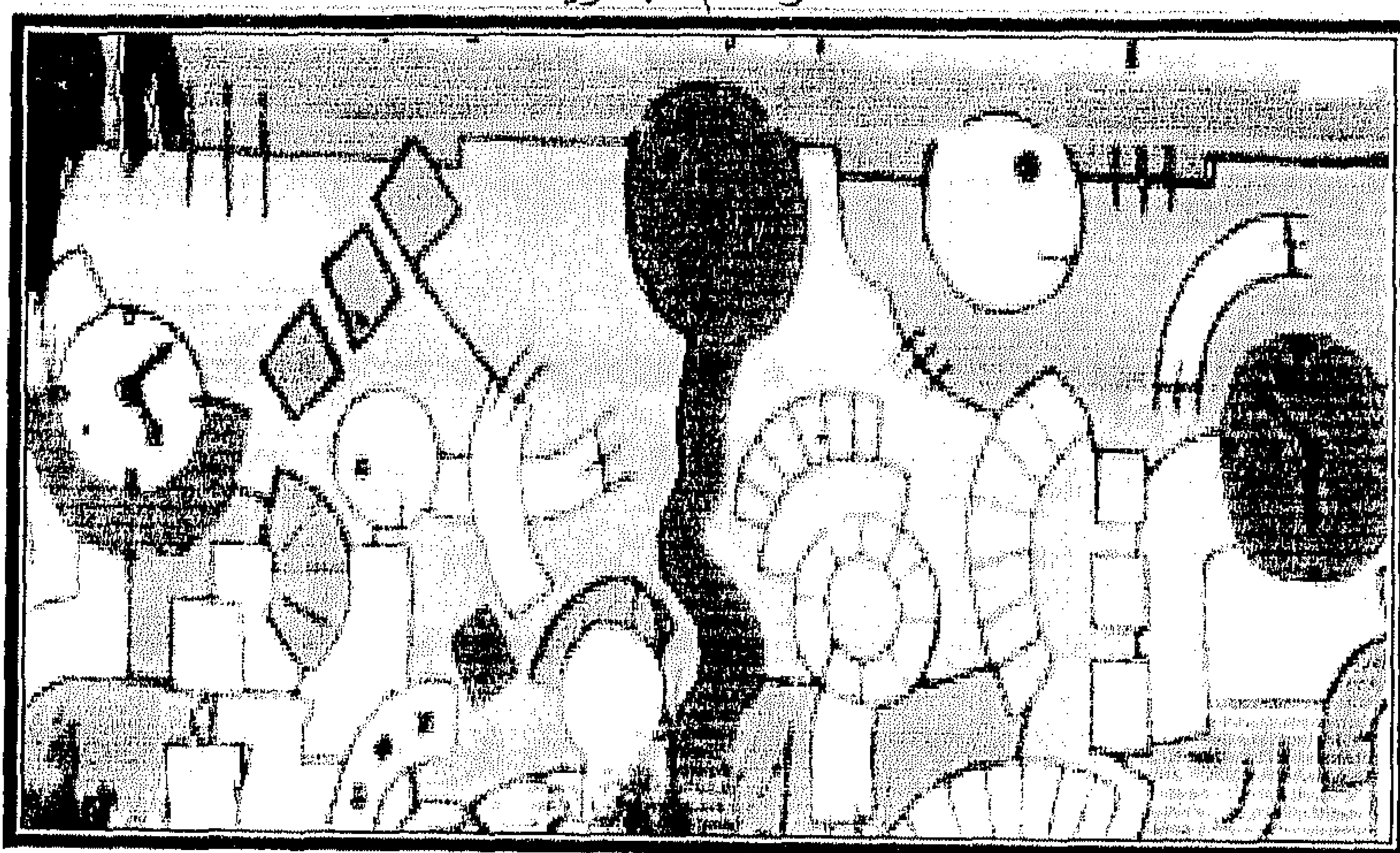
شكل (٢٧٠)
**جدارية المتحف الوطني الأردني للفنون الجميلة ..... جبل اللويبدة ، الأردن، ٢٠٠٥م.**



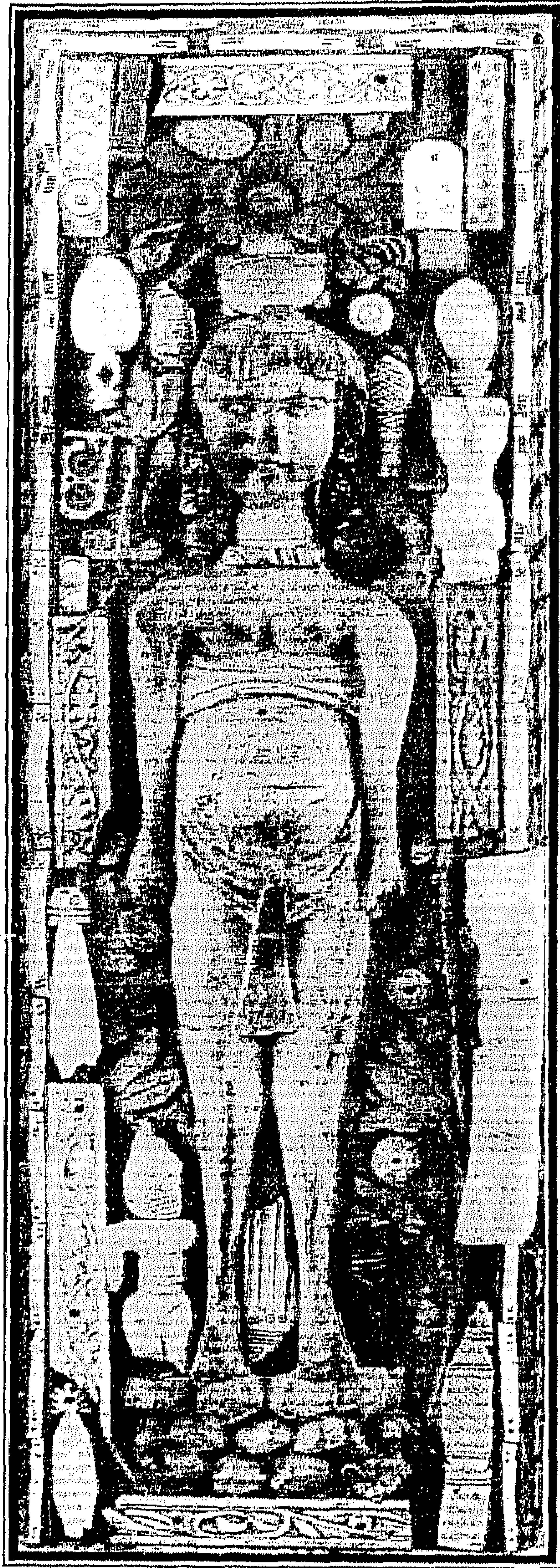
شكل (٢٧١)(أ)
هيلدا حياري .... جدارية الحياة ، ألوان أكريليك، بطول ١٥٠م ، عمان ، الأردن ، ٢٠٠٣م .



(ب)
منظر عام للجدارية

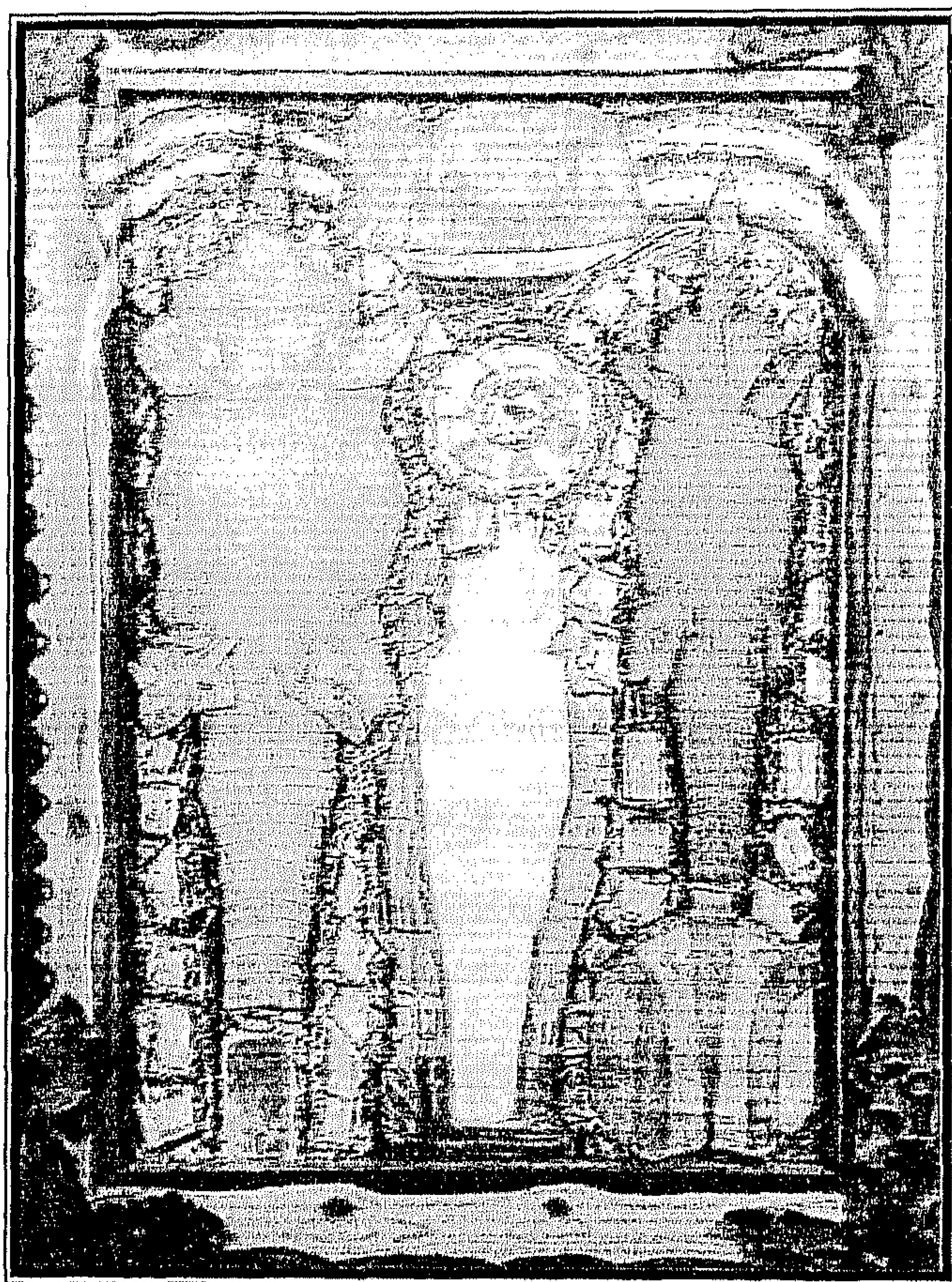


(ج)
تفصيلية شكل (٢٧١)
هيلدا حياري .... جدارية الحياة ، ألوان أكريليك، بطول ١٥٠م ، عمان ، الأردن ، ٢٠٠٣م .

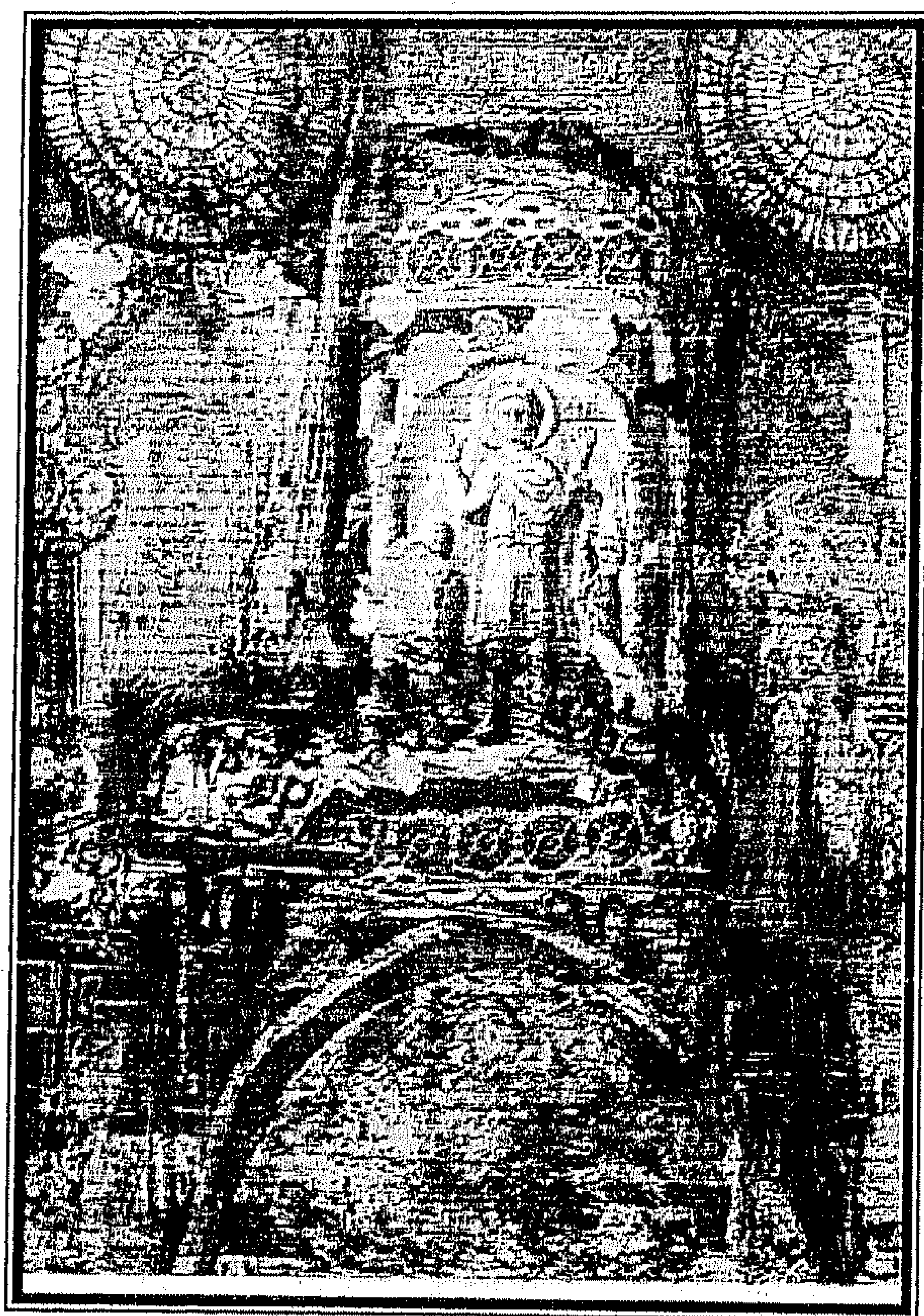


شكل (٢٧٢)

الفنانة عفت ناجي .... تجميع لوحدات قديمة على خشب ملون Assemblage with antique fragments on painted wood، ١٩٦٠.



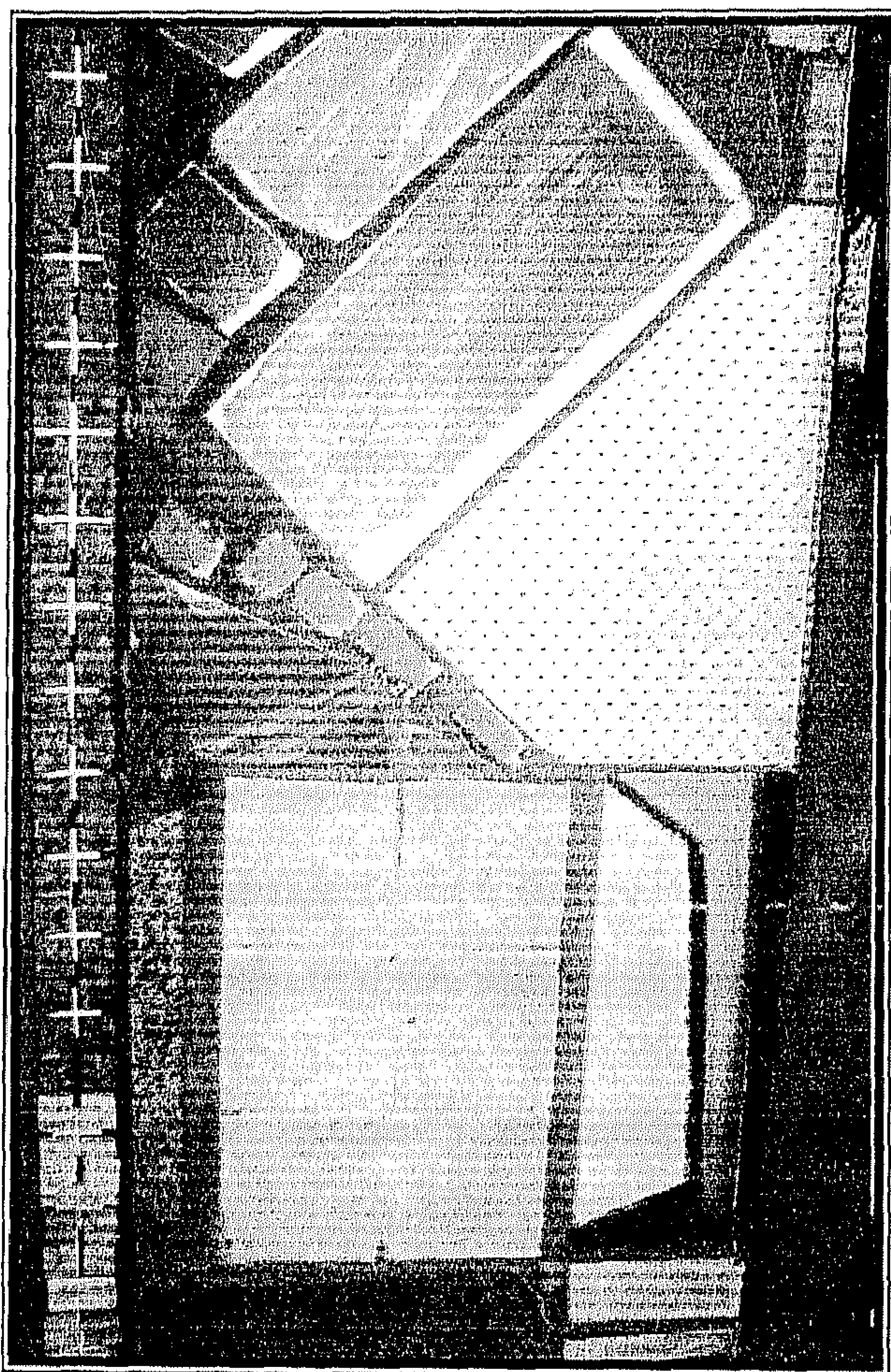
شكل (٢٧٣)
**الفنانة عفت ناجي** ....أيقونات من وحي النيل ، تجميع لأجزاء من جلد تمساح ،١٩٩١.



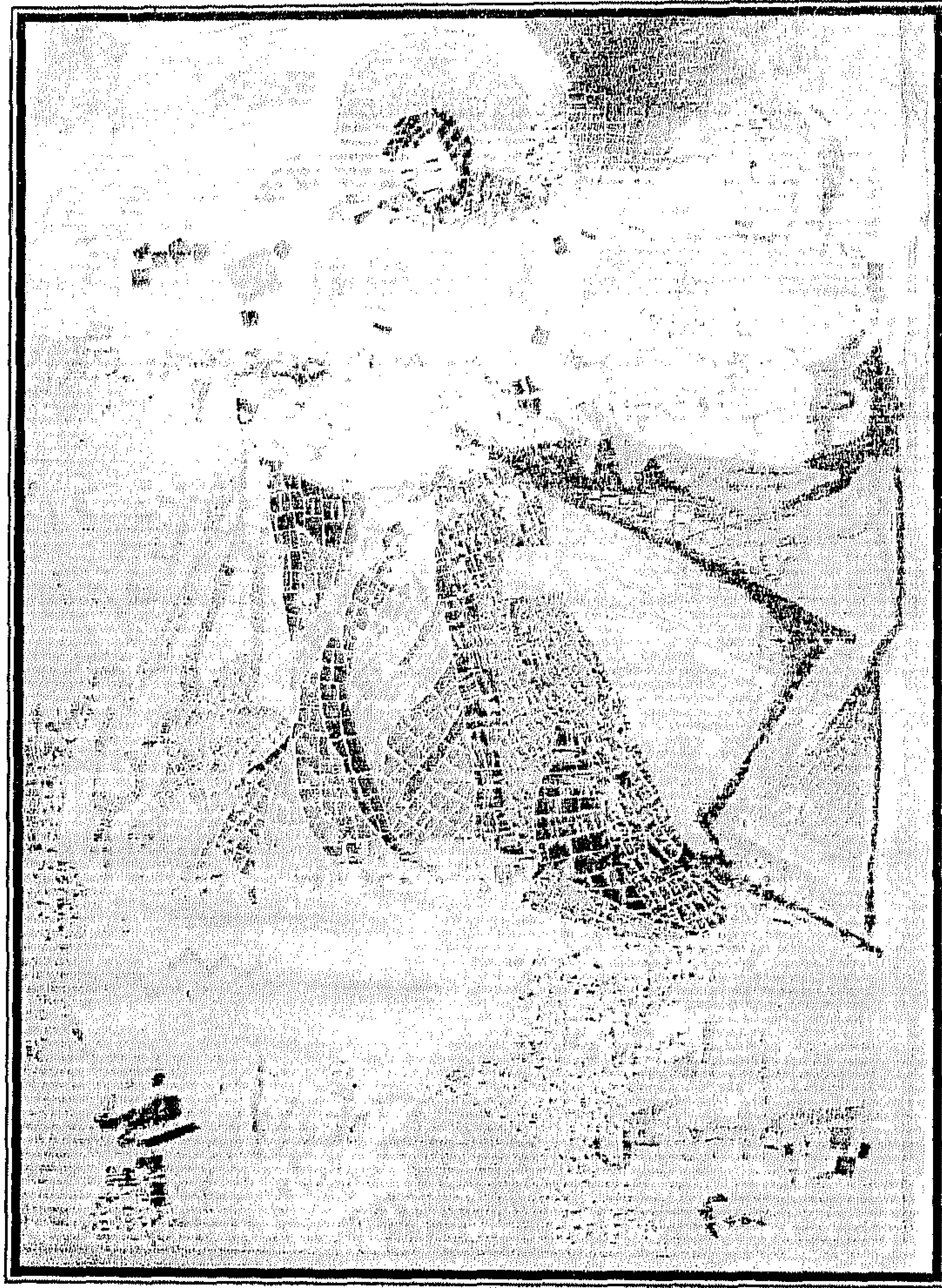
شكل (٢٧٤)
الفنانة سوسن عامر ..... تراث قديم ، خامات متعددة ، ١٩٨٠م.



شكل (٢٧٥)(أ)
**الفنان رضا عبد السلام** .....جدران دافئة، سيير اميك ووسائط مختلفة وألوان زيتية ، ١٧٠×١٧٠سم ،١٩٨٩:٢٠٠٦م

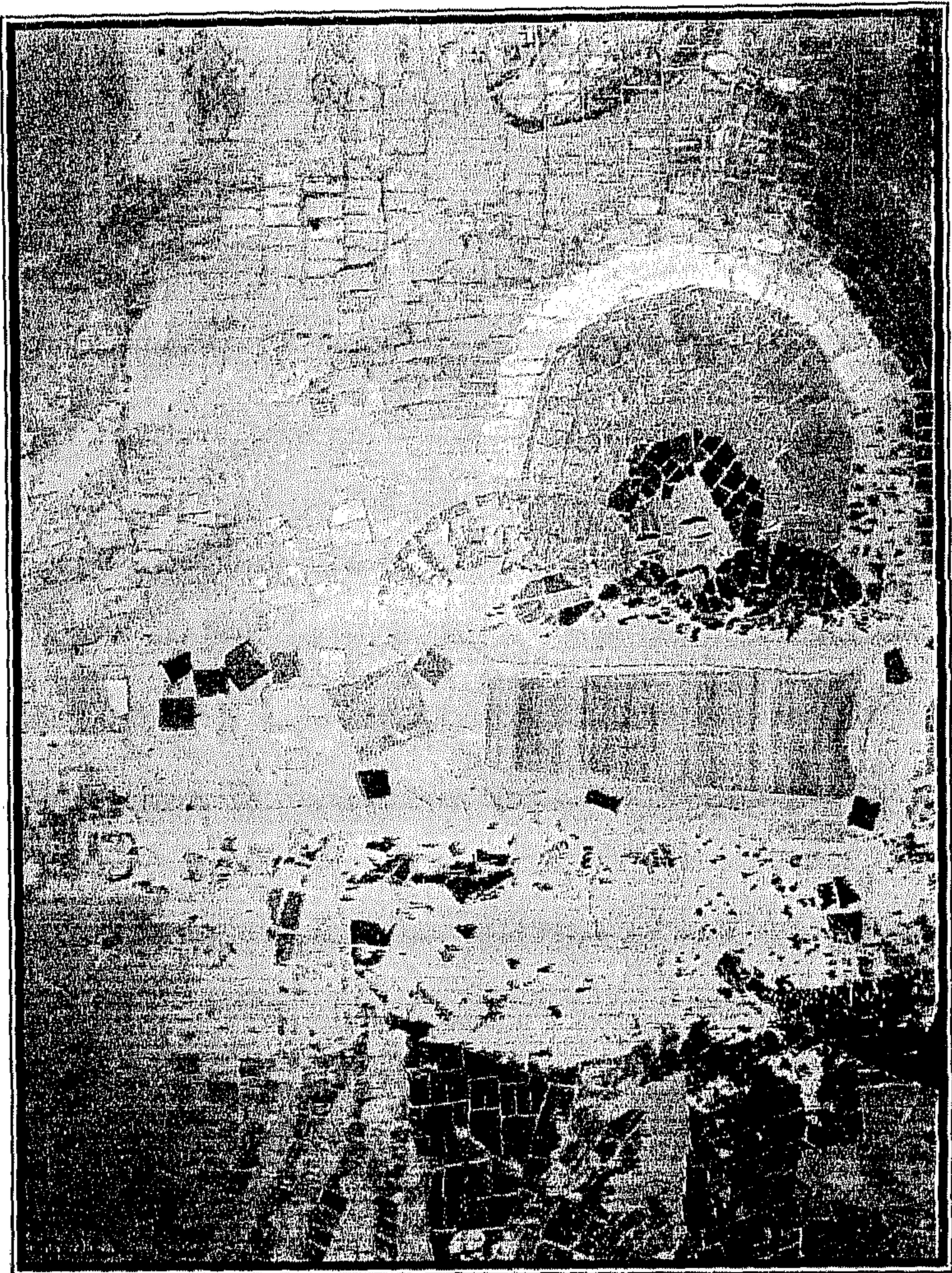


شكل (٢٧٥)(ب)
تفصيلية
**الفنان رضا عبد السلام .....جدران دافئة، سيير اميك ووسائط مختلفة وألوان زيتية ،**
١٧٠×١٧٠سم ،١٩٨٩:٢٠٠٦م



شكل (٢٧٦)(أ)

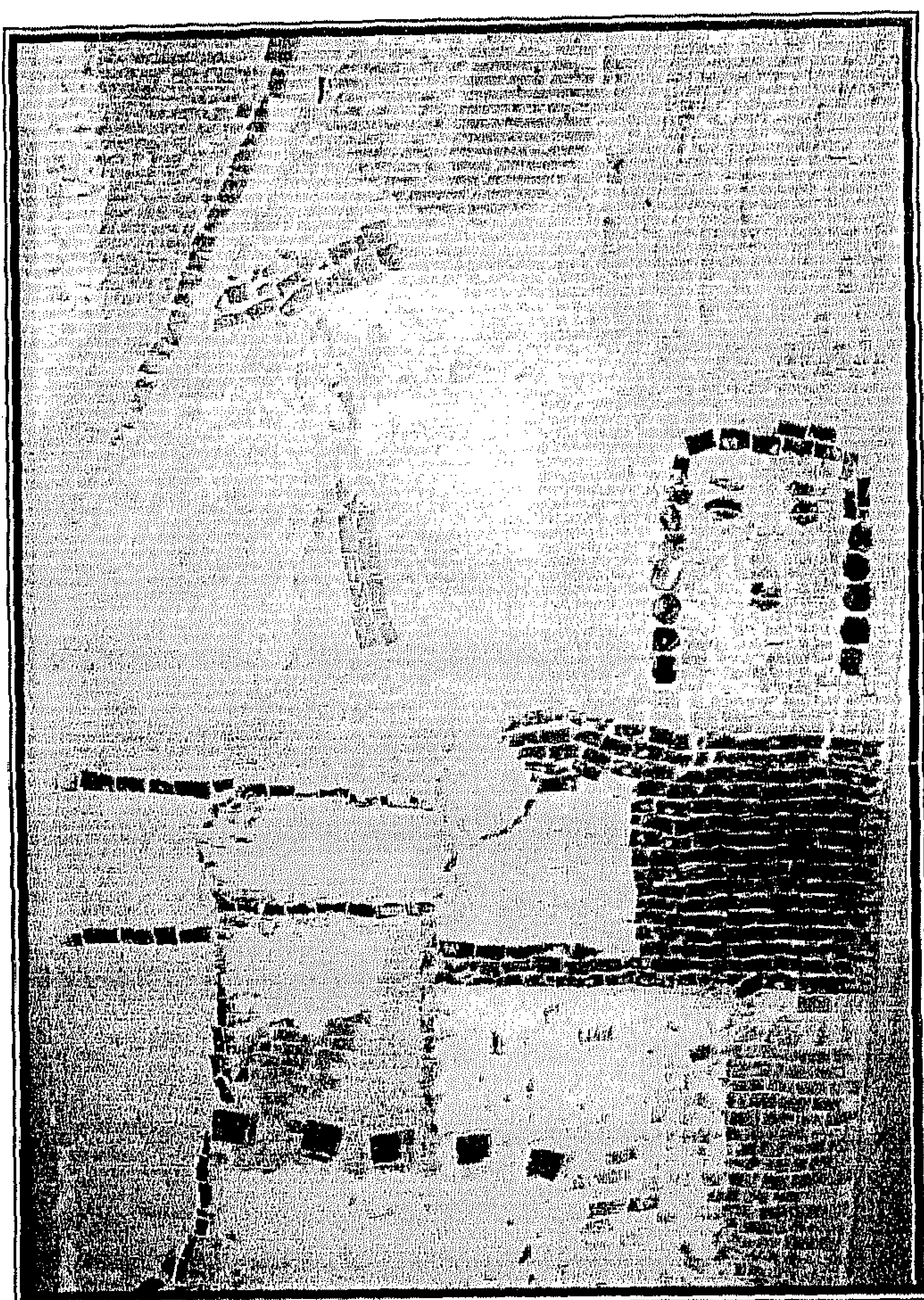
**الفنان رضا عبد السلام ..... " الخطيئة والفضيلة " ، موزاييك وزجاج وملاط ملون بأكريليك ، ٢٠٠×١١٠سم ،٢٠٠٥م.**



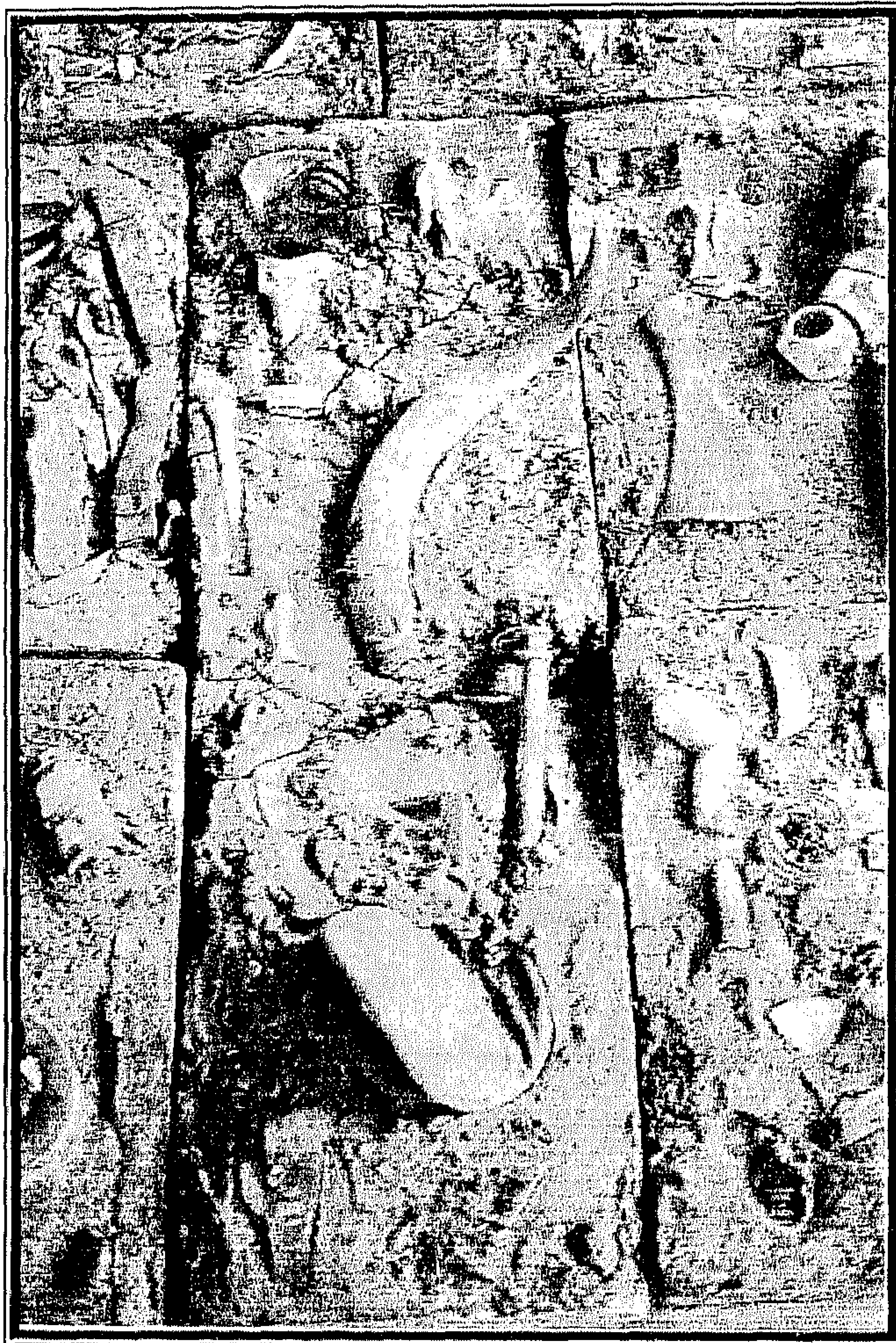
شكل (٢٧٦)(ب)
**الفنان رضا عبد السلام ..... " الخطيئة والفضيلة " ، تفصيلية،**
موزاييك وزجاج وملاط ملون بأكريليك ، ٢٠٠×١١٠سم ،٢٠٠٥م.



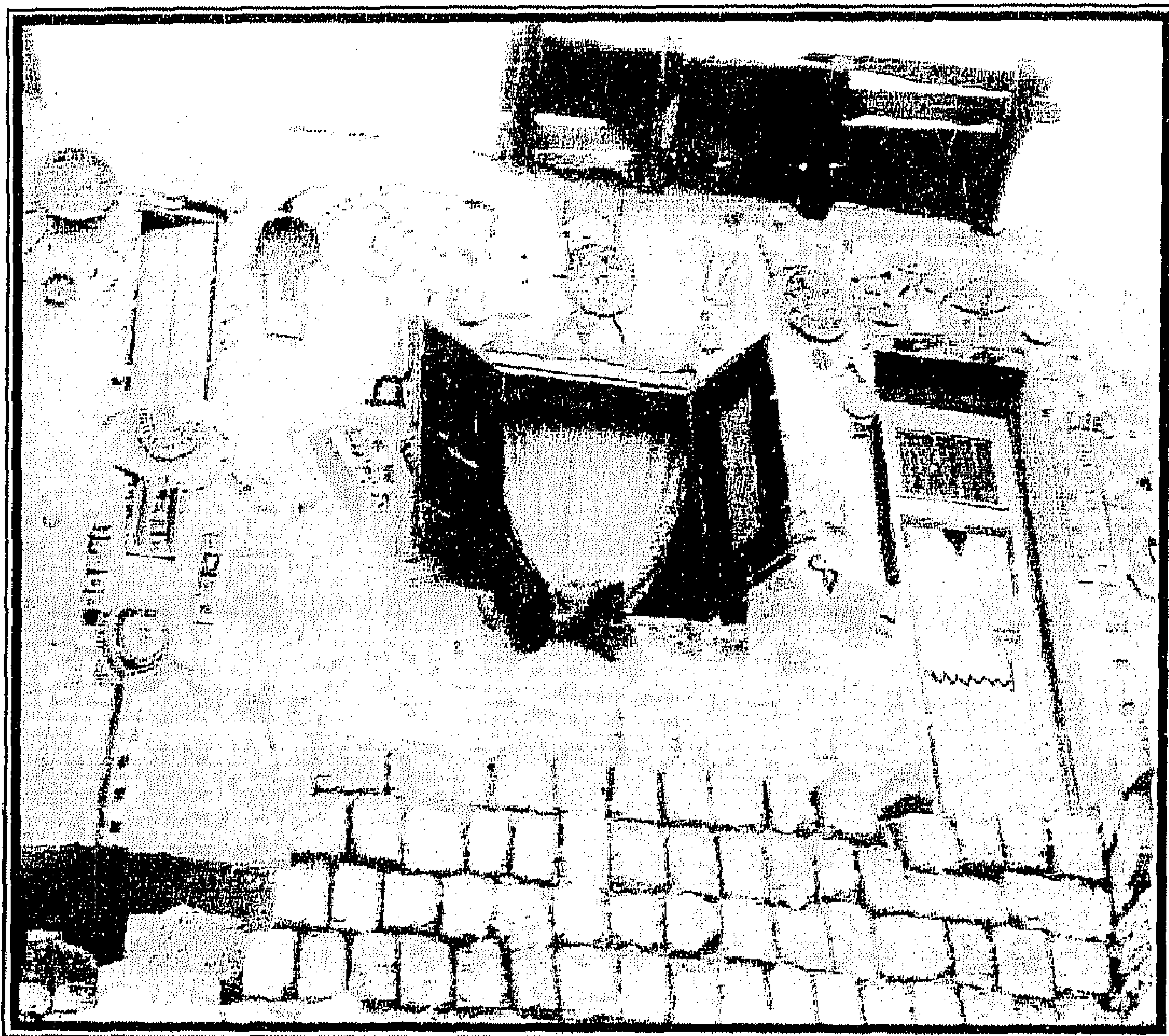
شكل (٢٧٦)(ج)
**الفنان رضا عبد السلام ..... " الخطيئة والفضيلة " ، تفصيلية،**
موزاييك وزجاج وملاط ملون بأكريليك ، ٢٠٠×١١٠سم ،٢٠٠٥م.



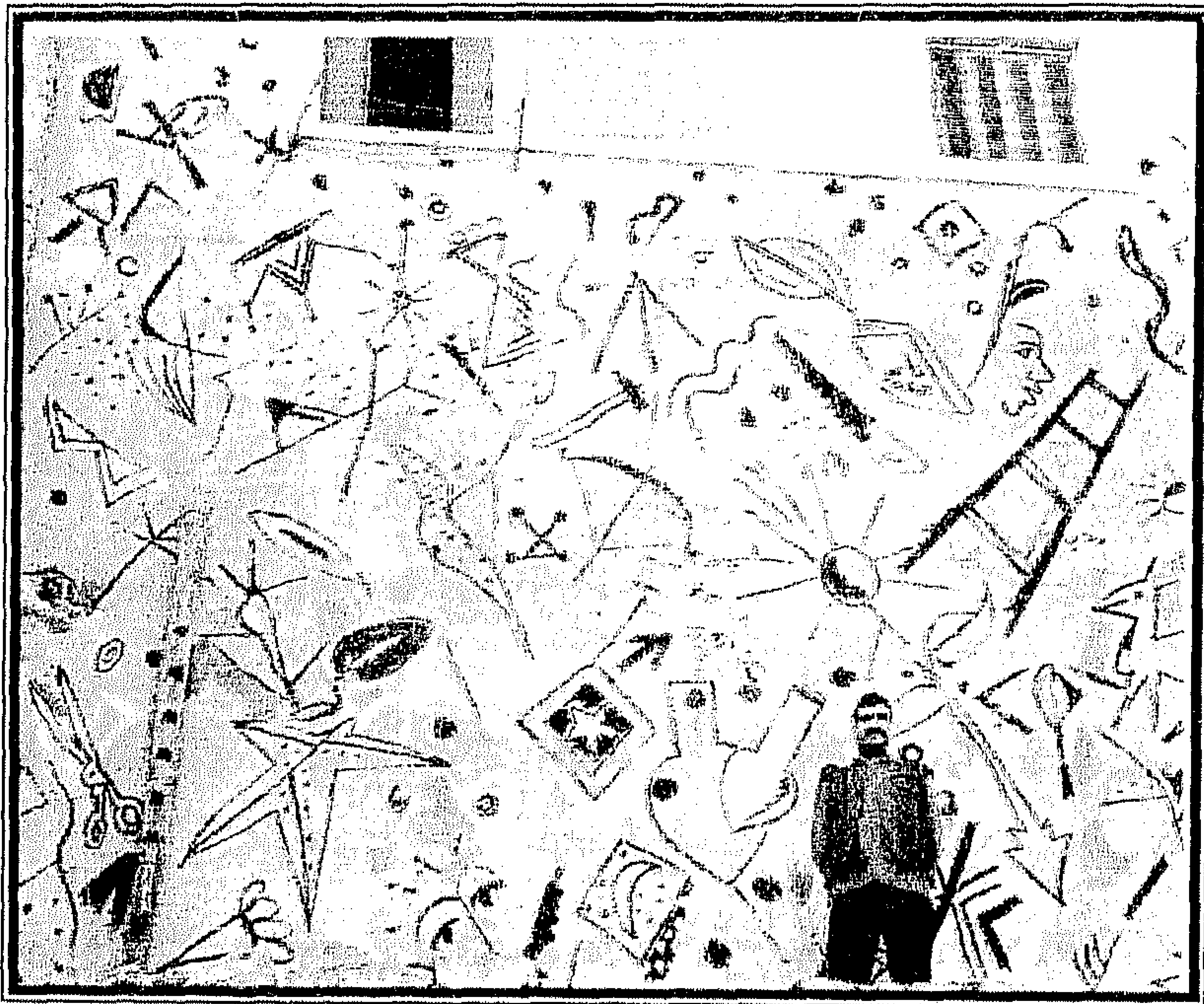
شكل(٢٧٧)
**الفنان رضا عبد السلام** ..... بورترية ، وسائط مختلفة ، ٢٠٠٥م.



شكل (٢٧٨)
الفنان محمد عبلة ...." النيل " ، تفصيلية ، طمي وأشياء مجمعة Found objects ، ١٩٩٢م.



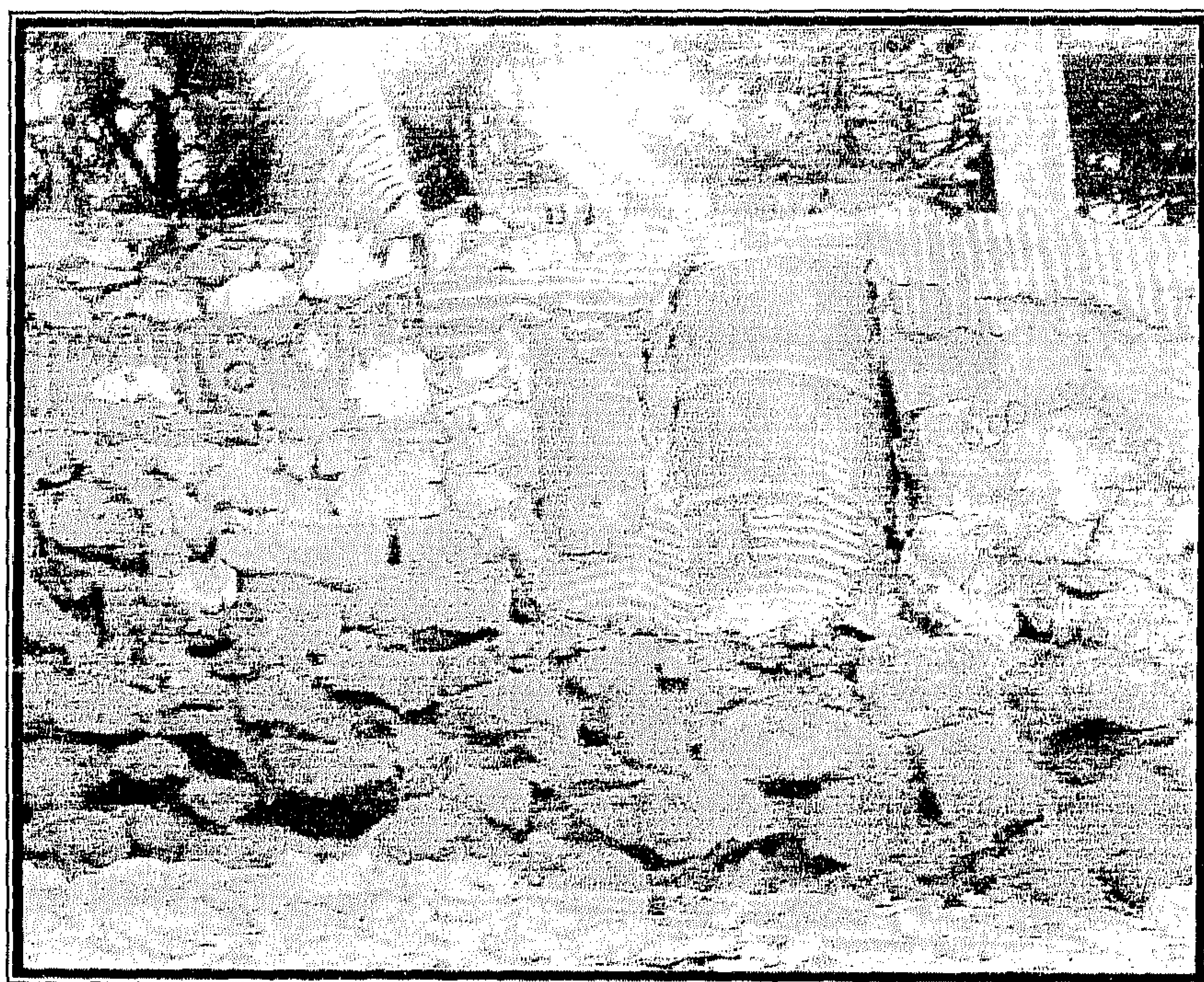
شكل (٢٧٩)
جداريات كوم غراب.... فنانين متعددين، خامات بيئية متعددة ، ١٩٩٦م.



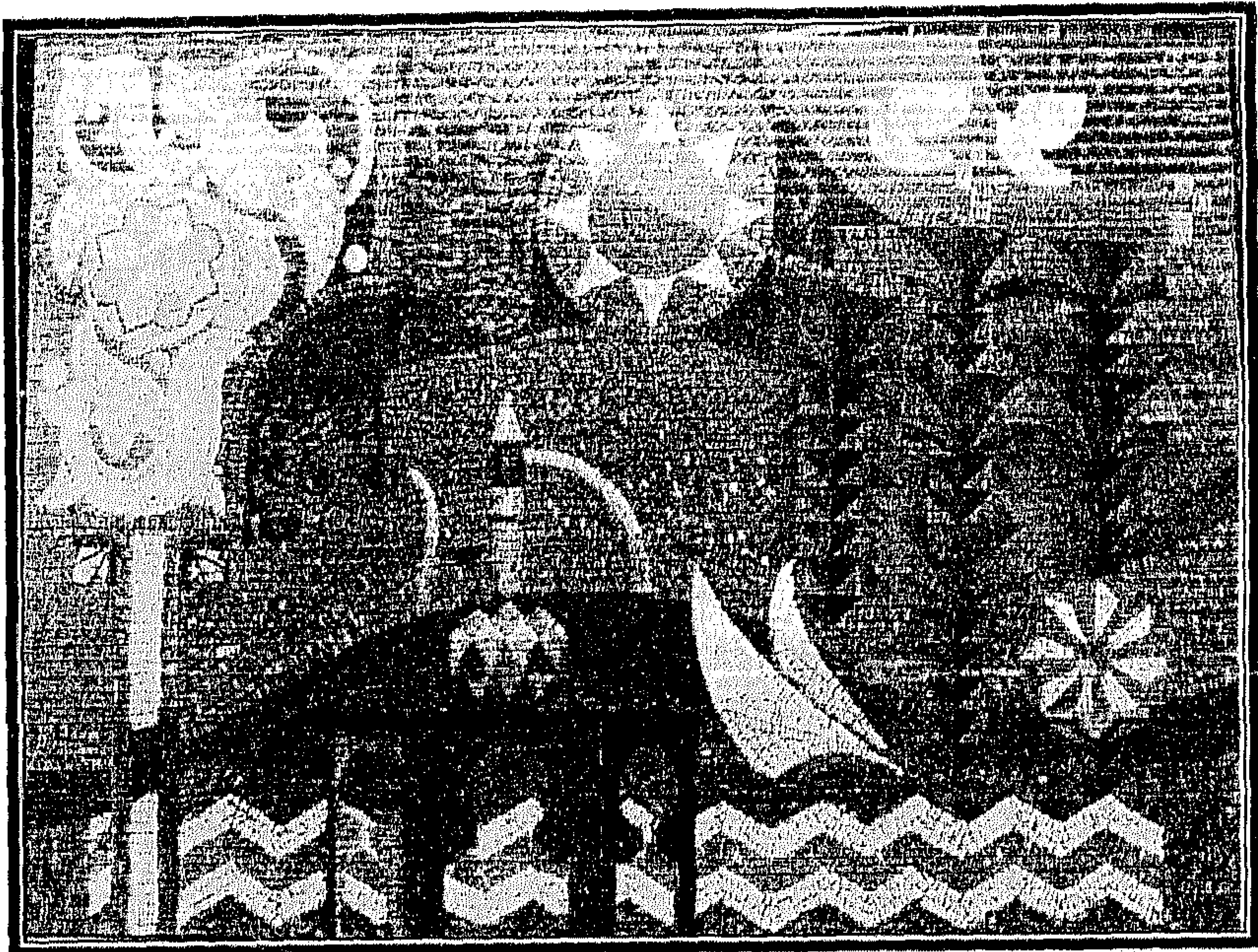
شكل (٢٨٠)
**الفنان محمد عبلة** ....جدارية السلم والثعبان ، جداريات كوم غراب ، صباغات لونية ، ١٩٩٦م.



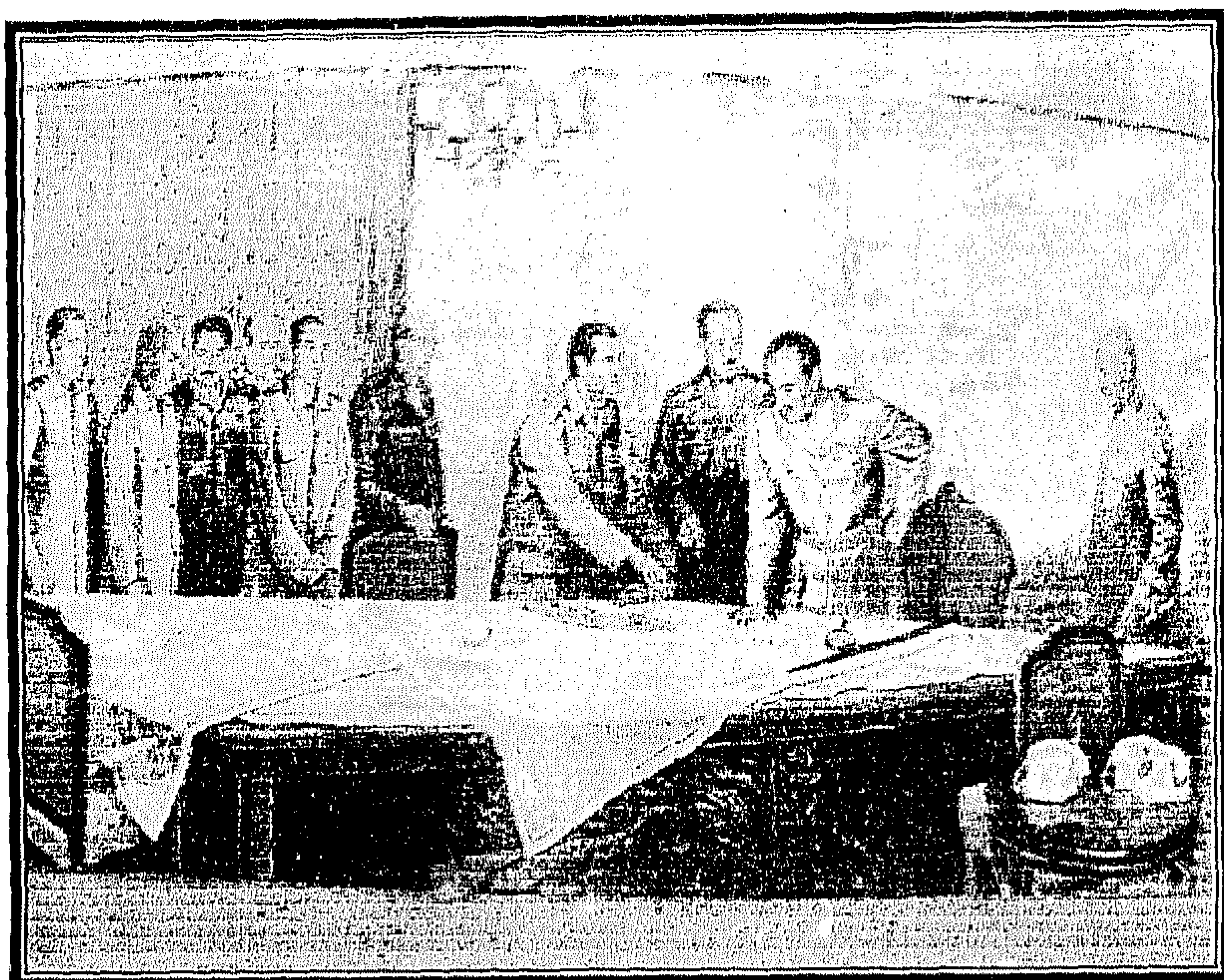
شكل (٢٨١)
**الفنان عادل السيوي** ...... جدارية الأواني الفخارية ، جداريات كوم غراب ، صباغات لونية ، ١٩٩٦م .



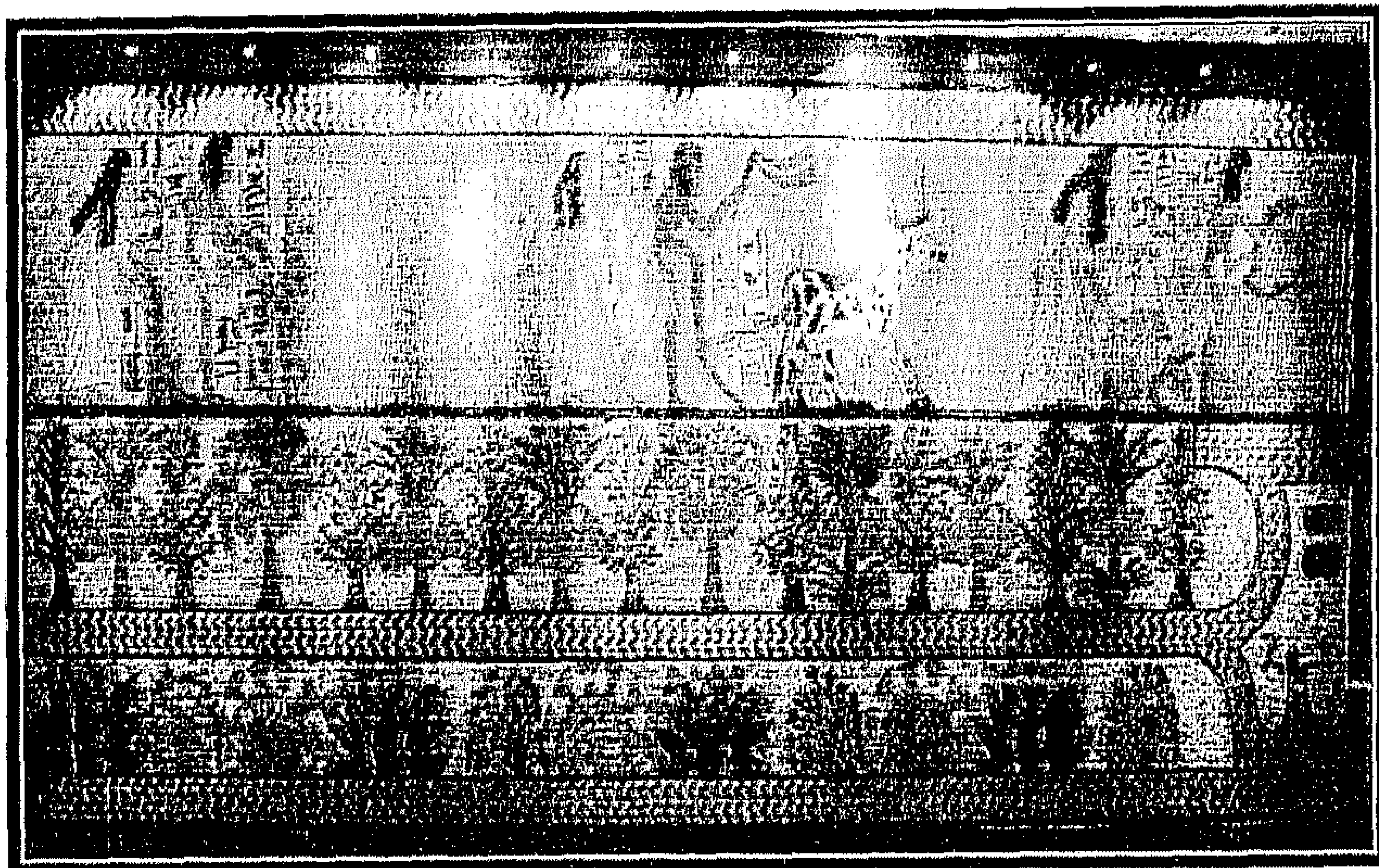
شكل (٢٨٢)
فنانين متعددين ....جداريات ارتجالية بخامات بيئية منوعة ، كوم غراب ، ١٩٩٦م.



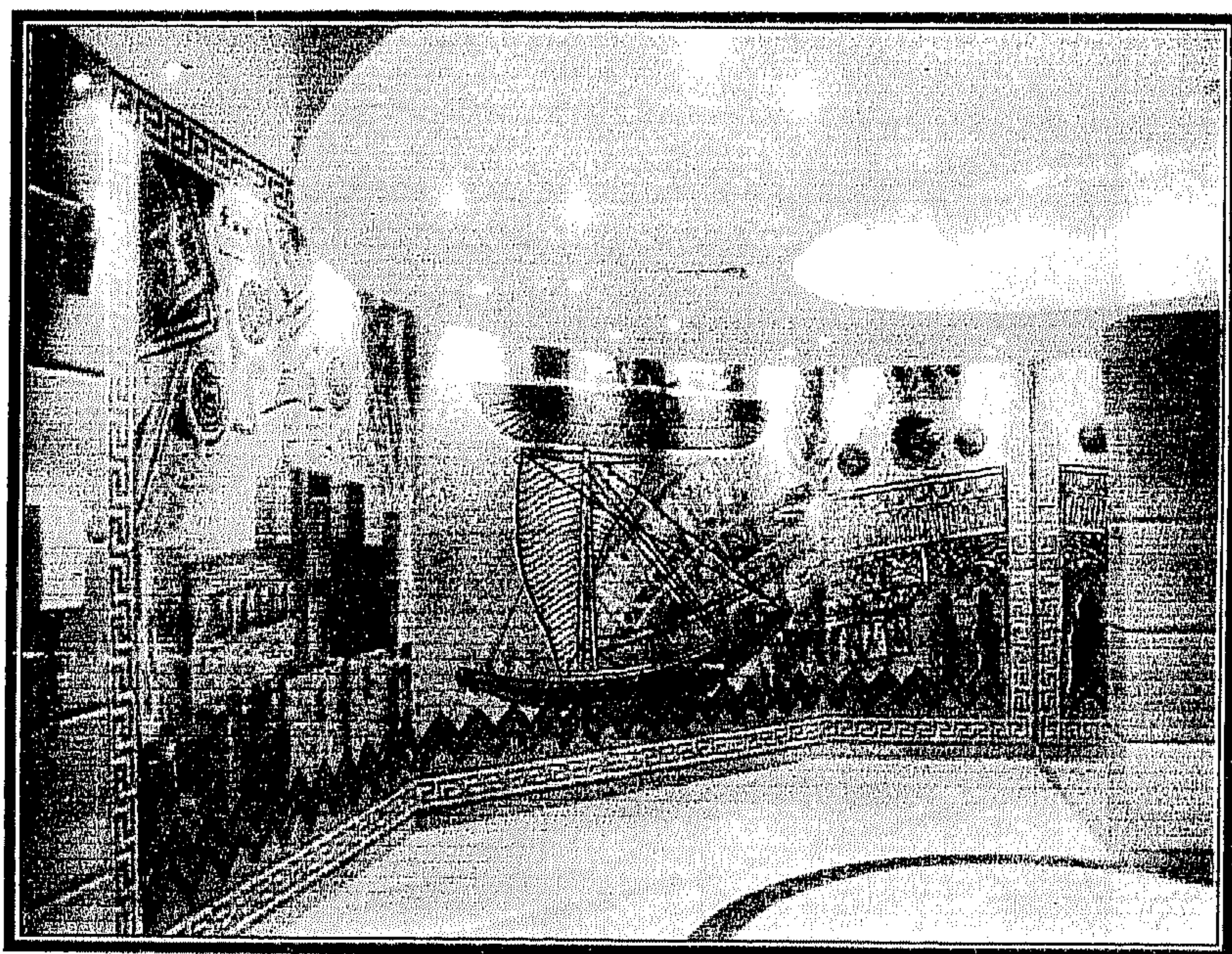
شكل (٢٨٣)
**الفنان أحمد نبيل .....** جدارية بفندق سفير ، كافية ، ٢،٥٠×٢٢،١سم ، موزاييك عن تصميم للفنان الراحل صلاح عبد الكريم ، ١٩٨٢.



شكل (٢٨٤)
**الفنان أحمد نبيل** .... جدارية بانوراما ٦أكتوبر ، فسيفساء ، ٧م×٣م .

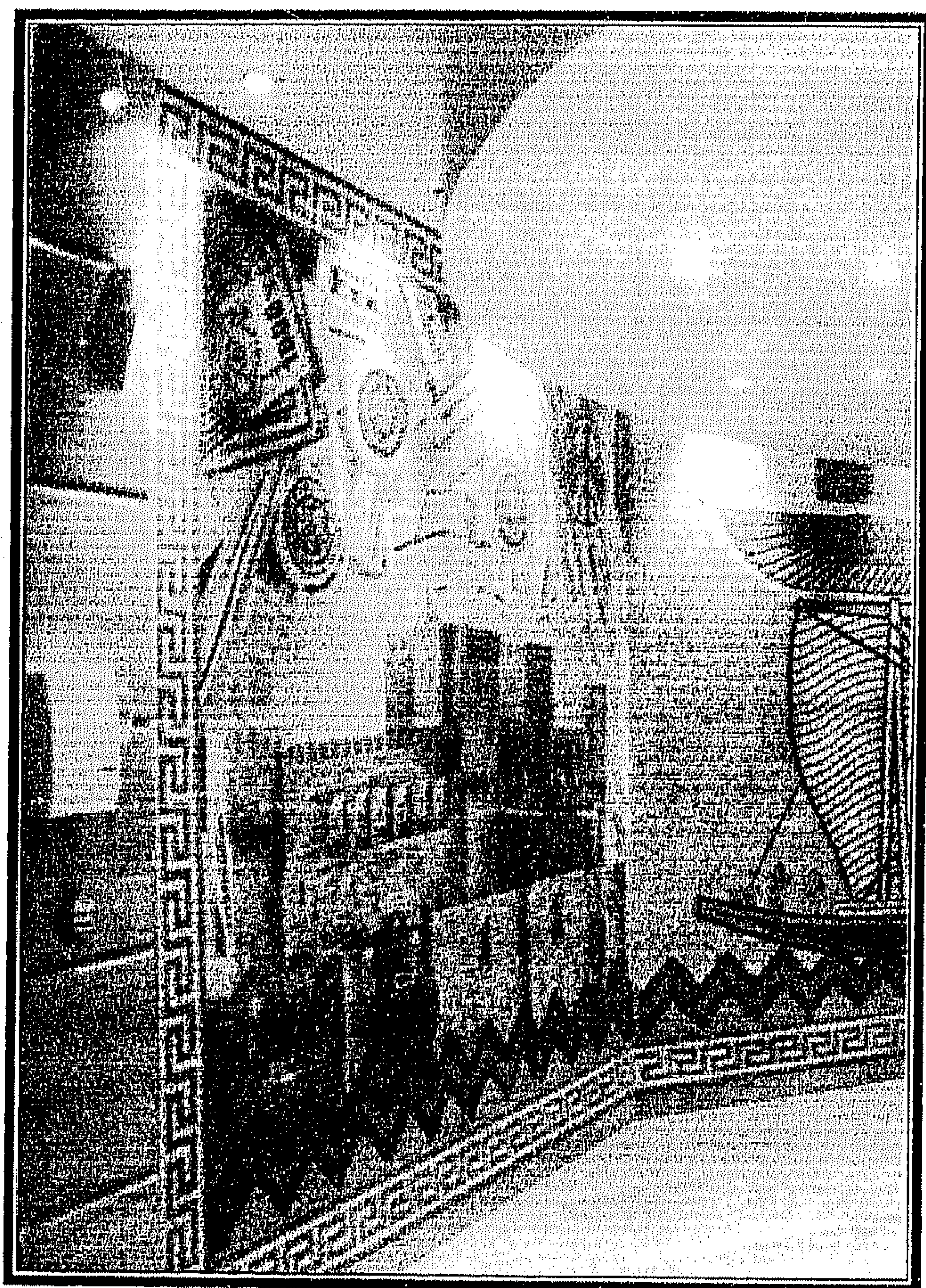


شكل (٢٨٥)
**الفنان أحمد نبيل** ....جدارية متحف وزارة الزراعة ، فسيفساء ، ٥م×١٥٠سم .



شكل (٢٨٦)(أ)

**الفنان أحمد نبيل** .... جدارية البنك المصري التجاري الدولي ، فسيفساء وألوان حرارية على الزجاج ، مسطح العمل ٢٨م.



(ب)
تفصيلية

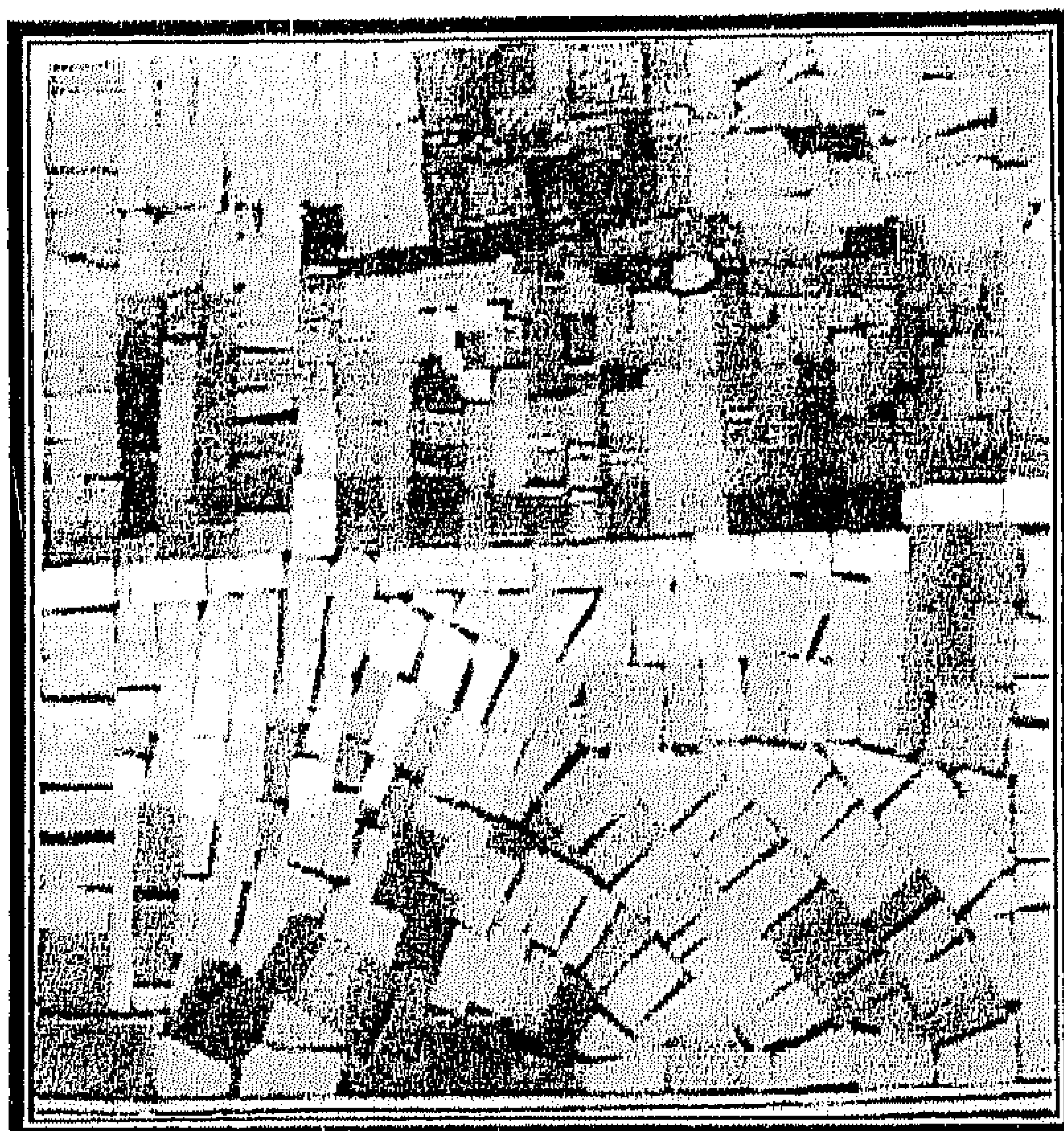


شكل (٢٨٧)
**الفنان أحمد نبيل** ......المرأة والحصان ، مجموعة خاصة بالفنان ،ازجاج وموزاييك ، مساحة ٤٠×٦٠ سم ، ١٩٩٧.

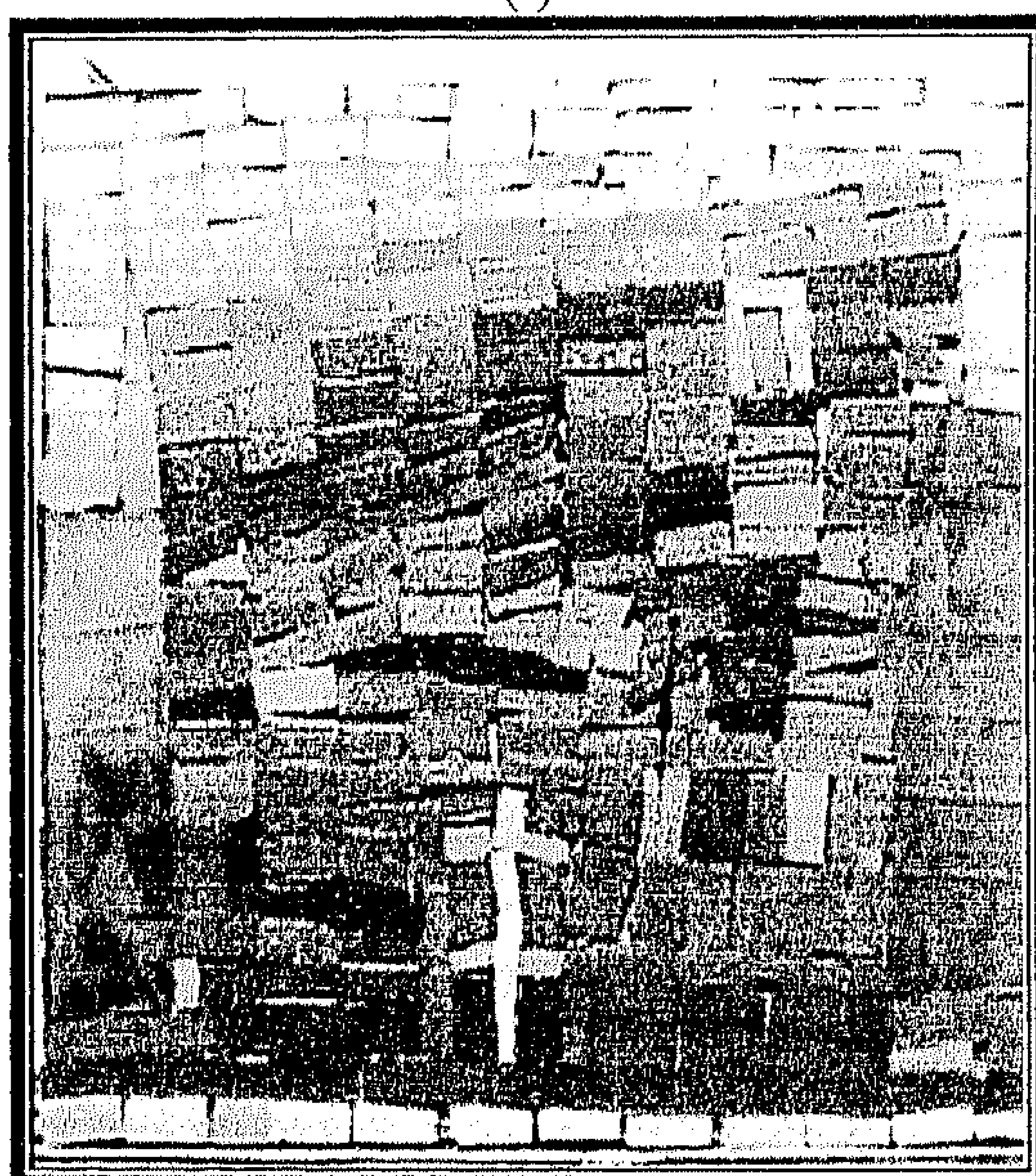


شكل (٢٨٨)

**الفنان أحمد نبيل ....... مجموعة خاصة بالفنان ، زجاج وموزاييك ، ٤٠×٥٠ سم ، ١٩٩٨**



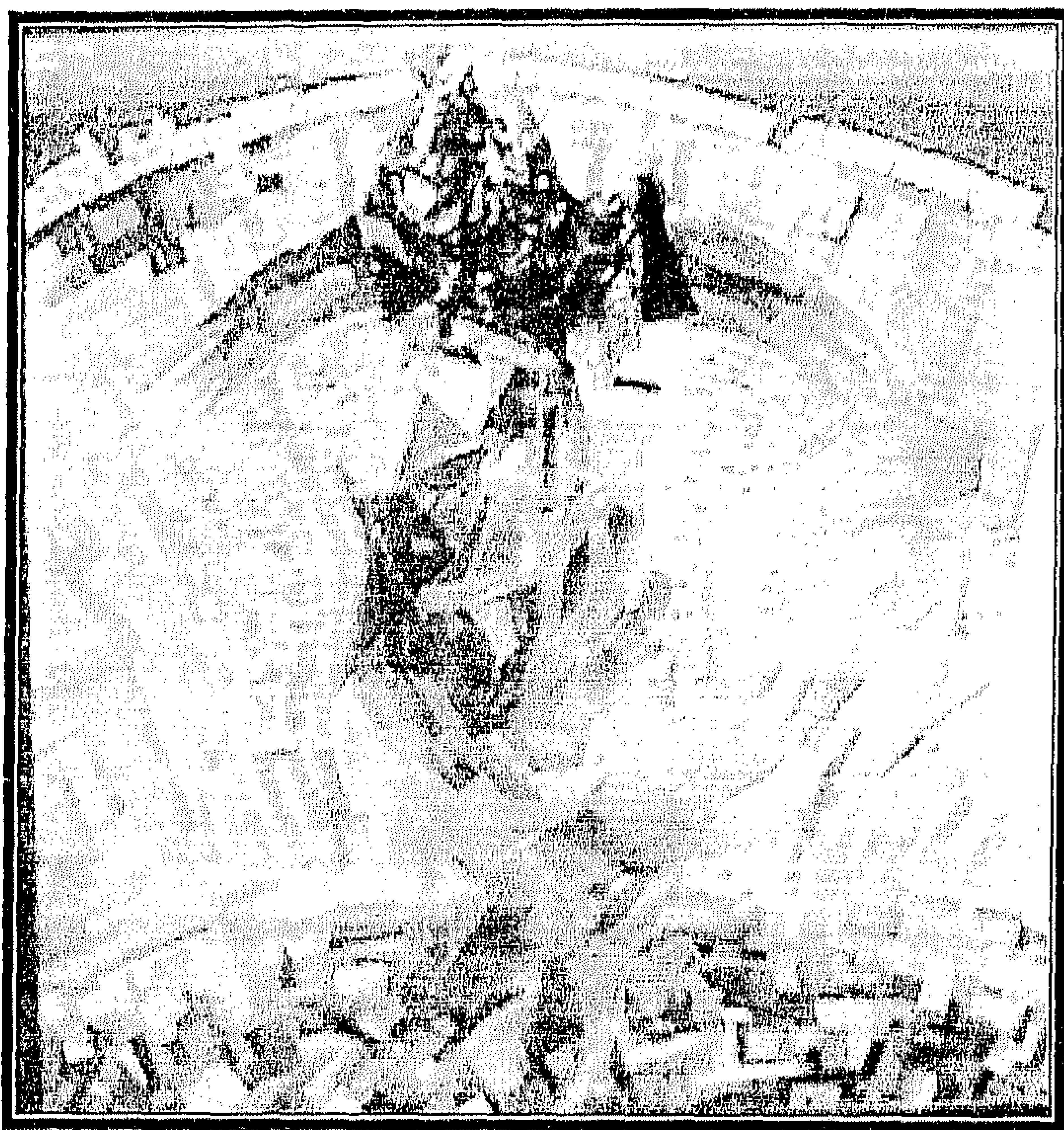
(أ)



(ب)

شكل (٢٨٩)

**الفنان أحمد نبيل** ...... مجموعة خاصة بالفنان ، زجاج وموزاييك ، ٢٠×٢٠ سم ، ١٩٩٨

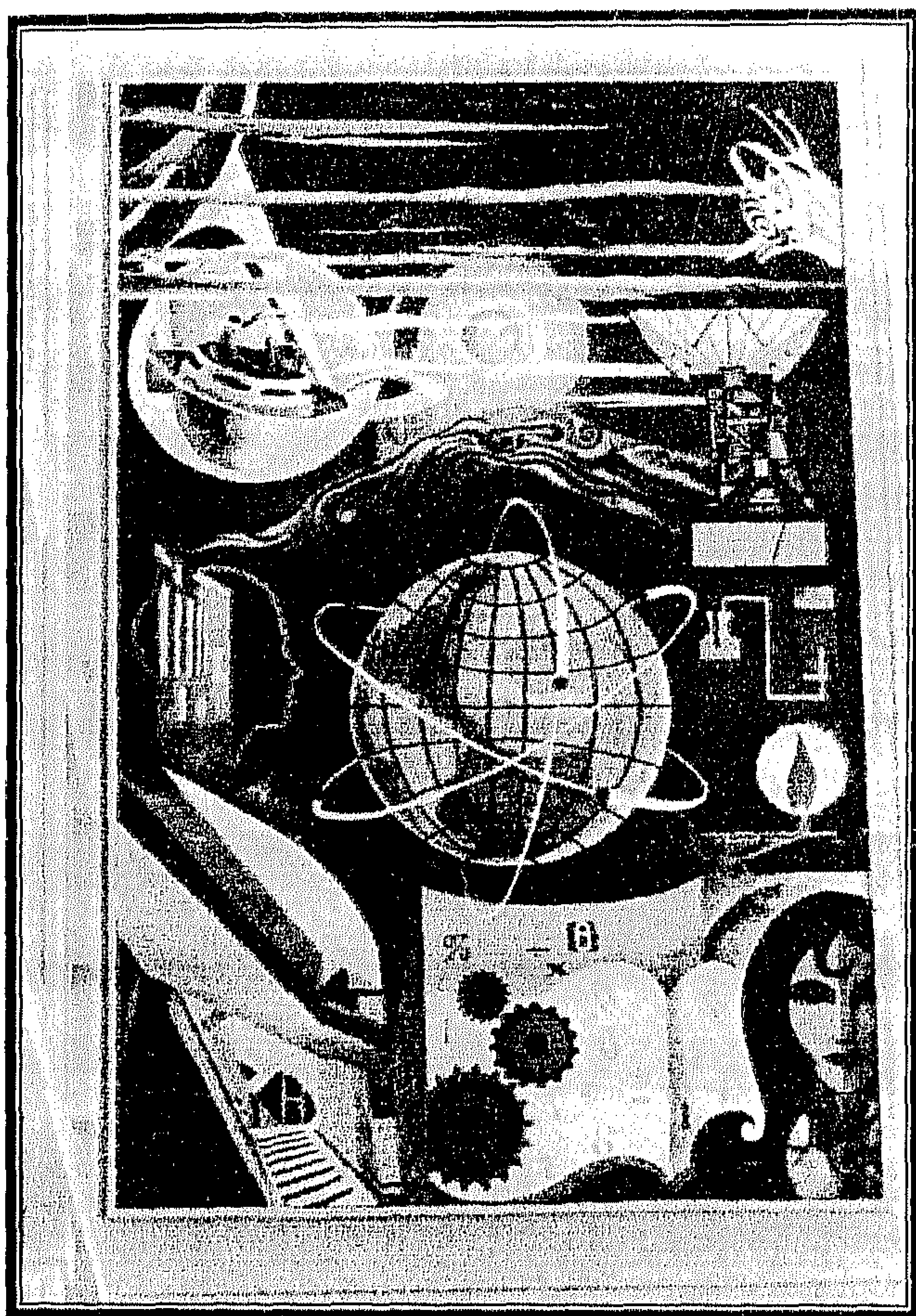


شكل (٢٩٠)
الفنان أحمد نبيل ...... مجموعة خاصة بالفنان ،.موزاييك وحجر رخامي وزجاج منصهر، ١ م×١م ، ١٩٩٩ م.

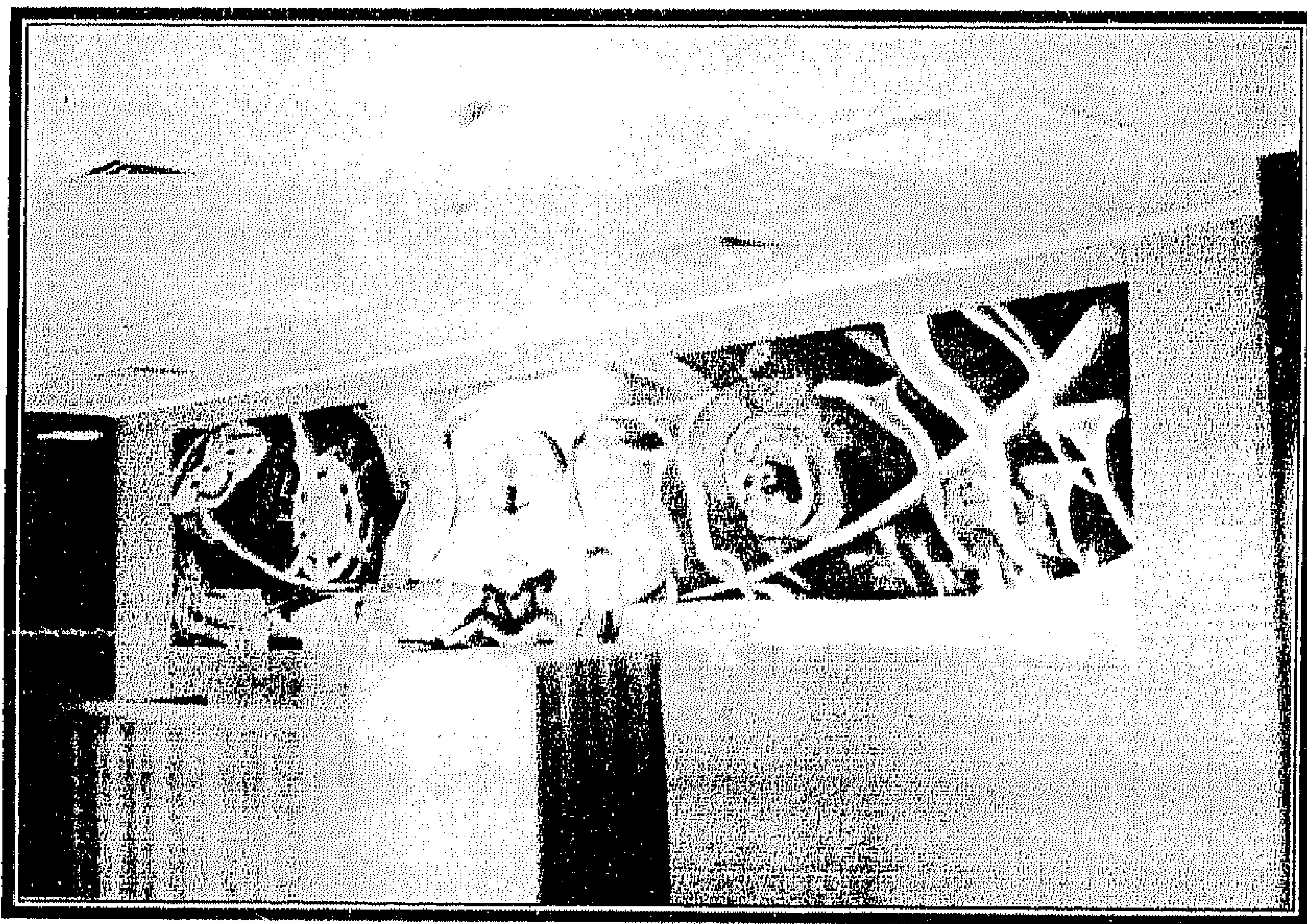


شكل (٢٩١)(أ)

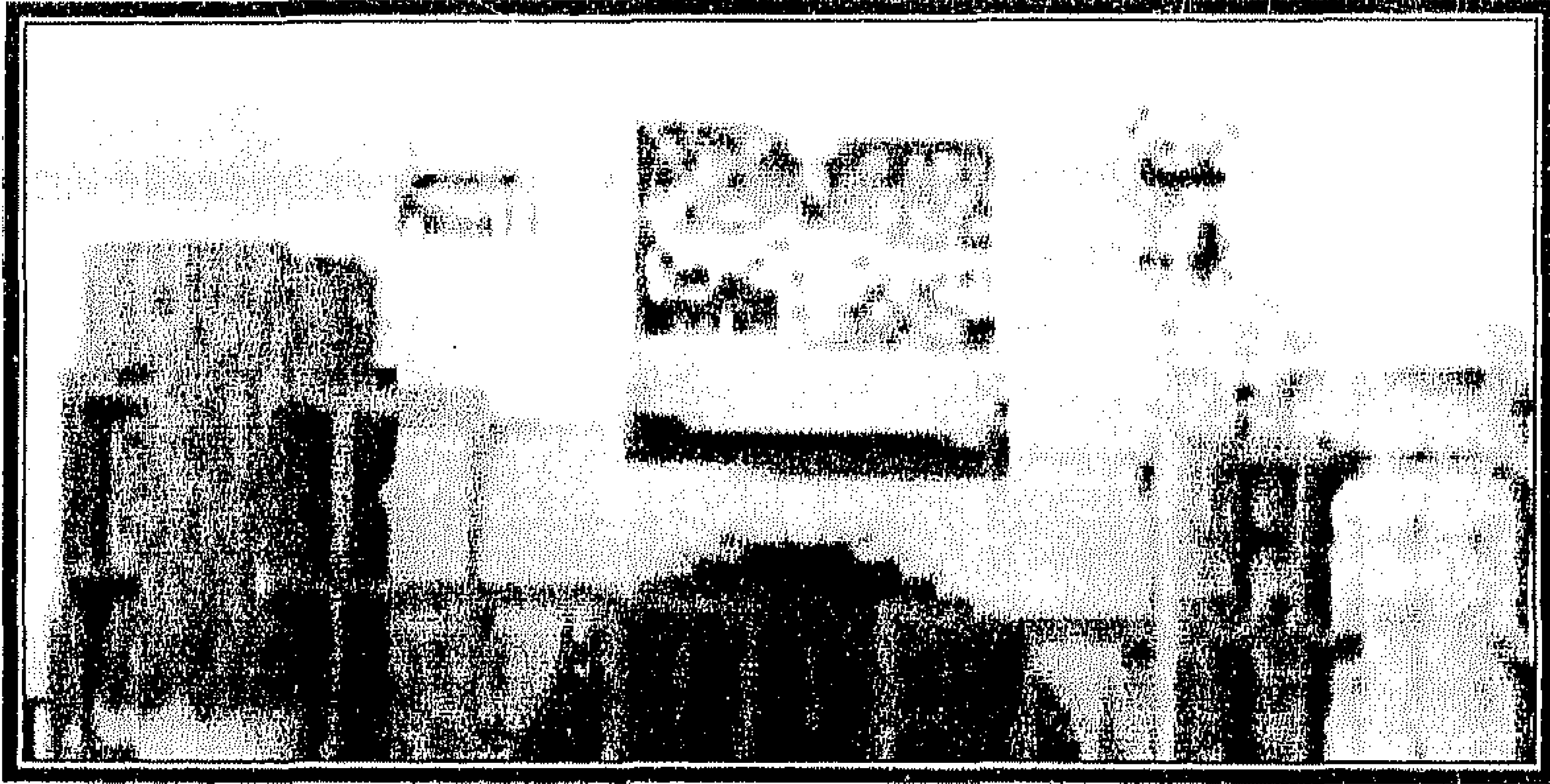
**الفنان صبري منصور.......** جدارية العلم والفن والتكنولوجيا ، جامعة الأهرام الكندية بمدينة ٦أكتوبر ، (٤x٦م) ، ٢٠٠٤ -٢٠٠٥ .



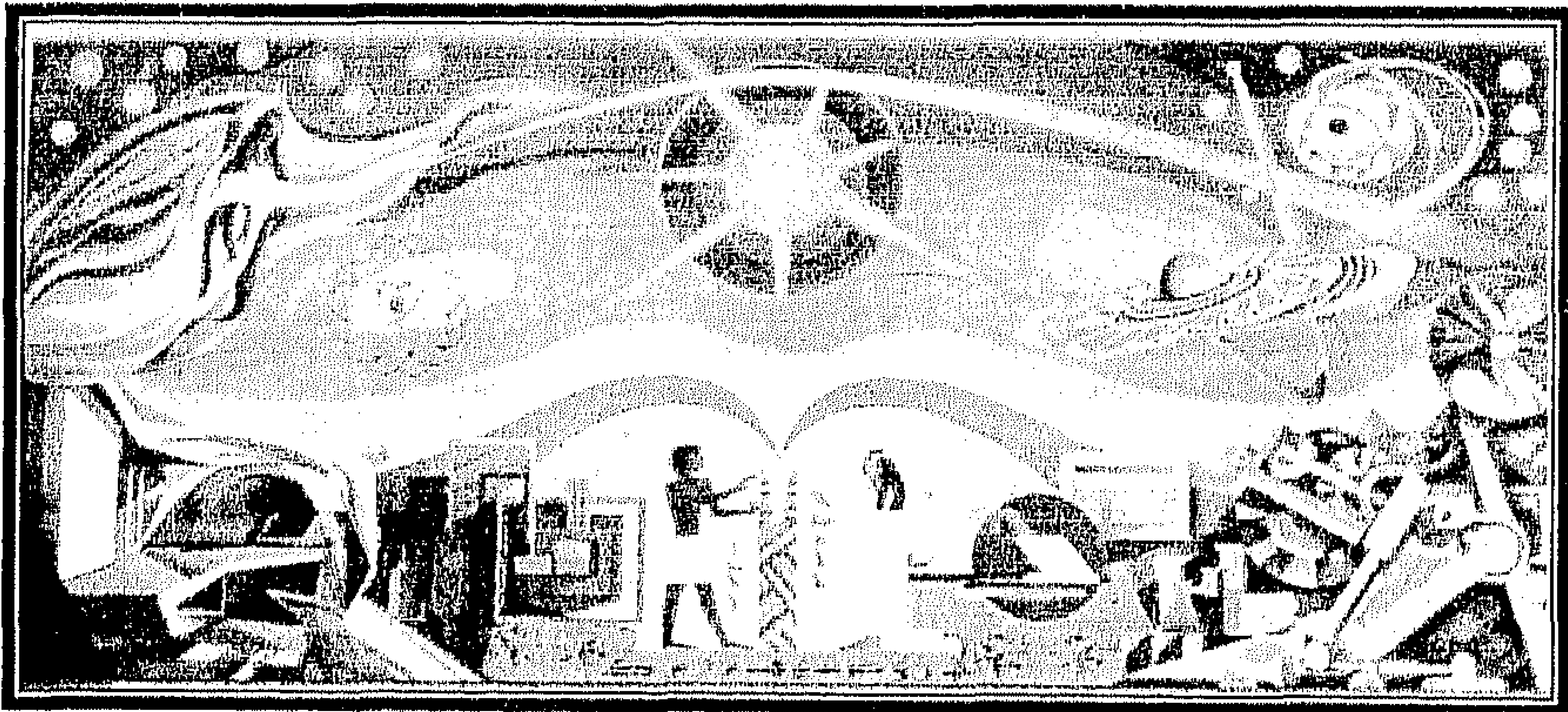
شكل (٢٩١)(ب)
**الفنان صبري منصور.......** جدارية العلم والفن والتكنولوجيا ، جامعة الأهرام الكندية بمدينة ٦أكتوبر ، (٤x٦م) ، ٢٠٠٤ -٢٠٠٥ .



شكل (٢٩٢)
**الفنان صبري منصور....... جدارية مدخل جامعة الأهرام الكندية - داخلي -(٥x٢م) ٢٠٠٤-٢٠٠٥.**



شكل (٢٩٣)(أ)
**الفنان صبري منصور.......**جدارية مبنى المؤتمرات والأحتفالات بحرم جامعة حلوان، (منظر عام) ، (١٧ x ٦م) ، ٢٠٠٥م.



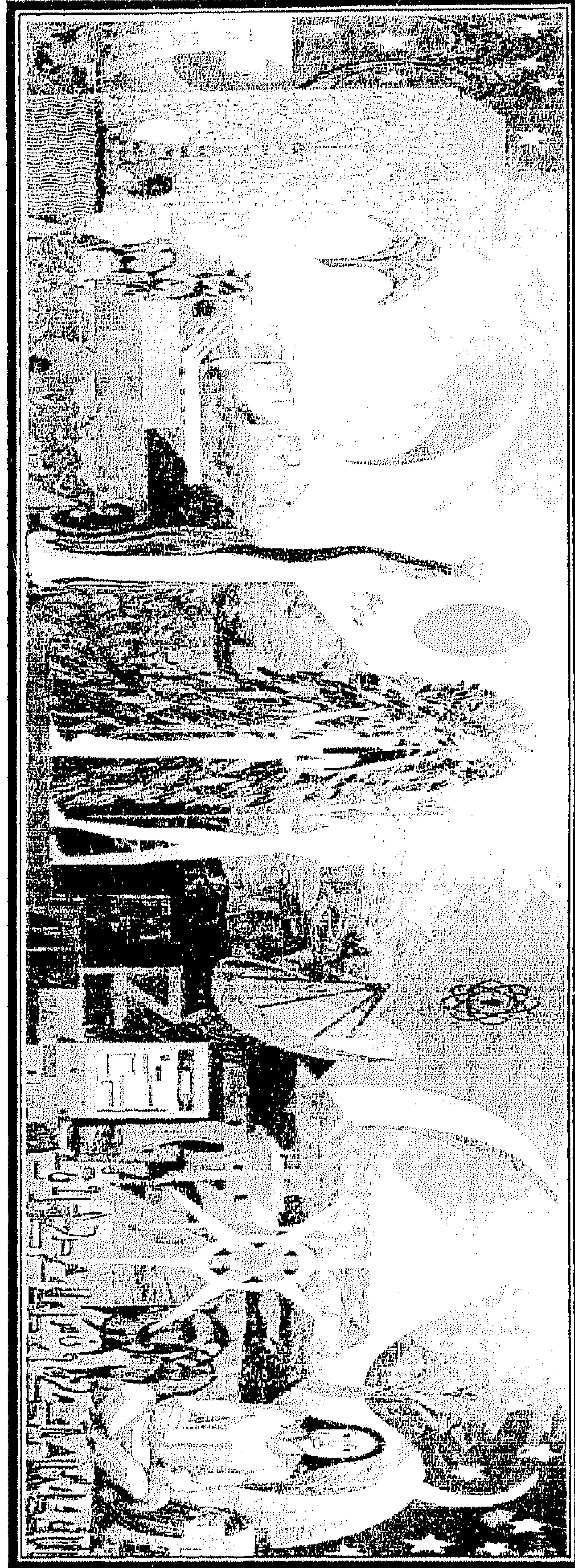
(ب)
**الفنان صبري منصور.......** جدارية مبنى المؤتمرات والأحتفالات بحرم جامعة حلوان ، (أنشطة الجامعة والتخصصات الفنية) ، (١٧ x ٦م) ، ٢٠٠٥م.



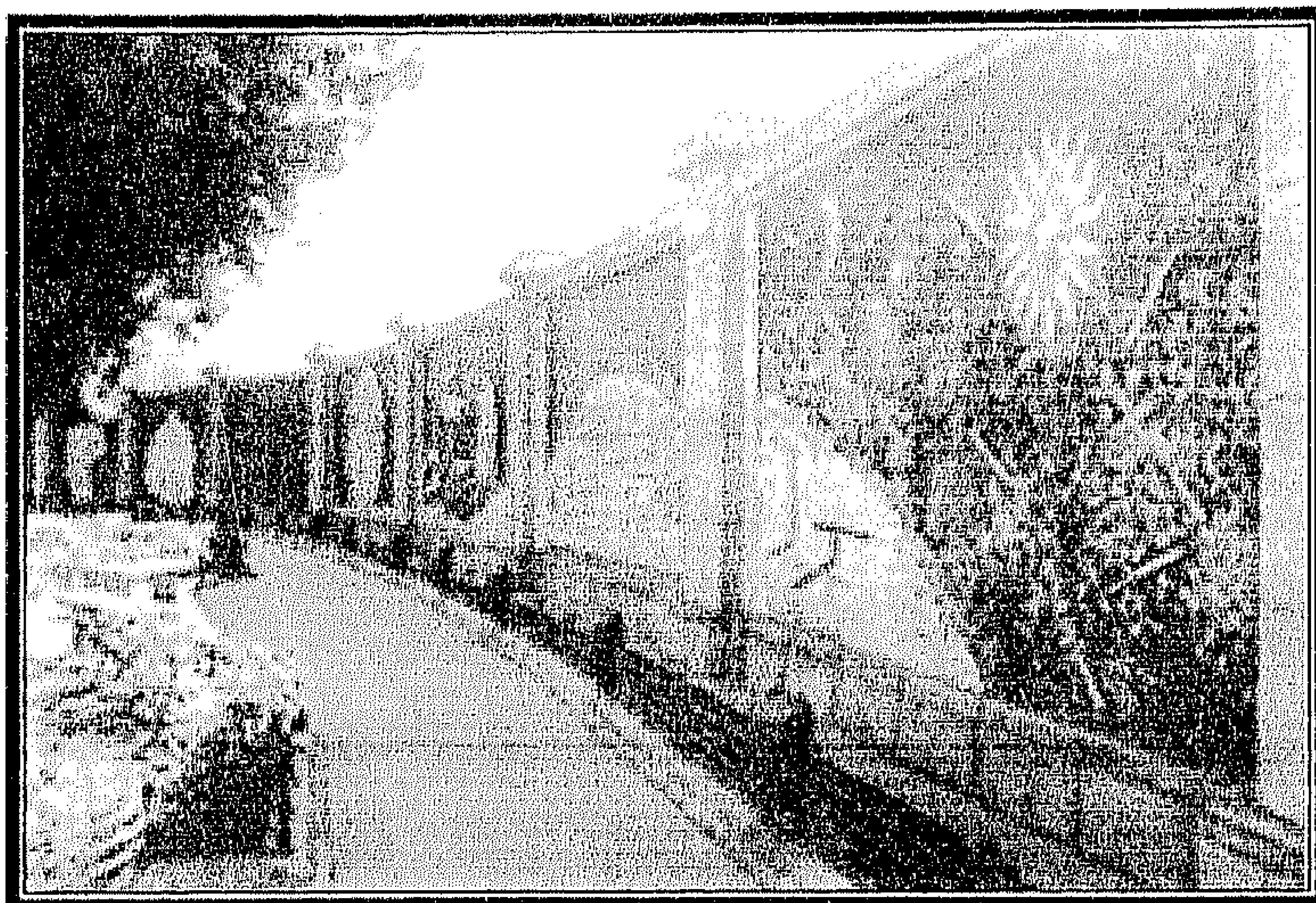
شكل (٢٩٤) (أ)
**الفنان صبري منصور......**جدارية مبنى مطابع الأهرام - بمدينة ٦ أكتوبر (٧٣ متر مربع) ١٩٩٦م.



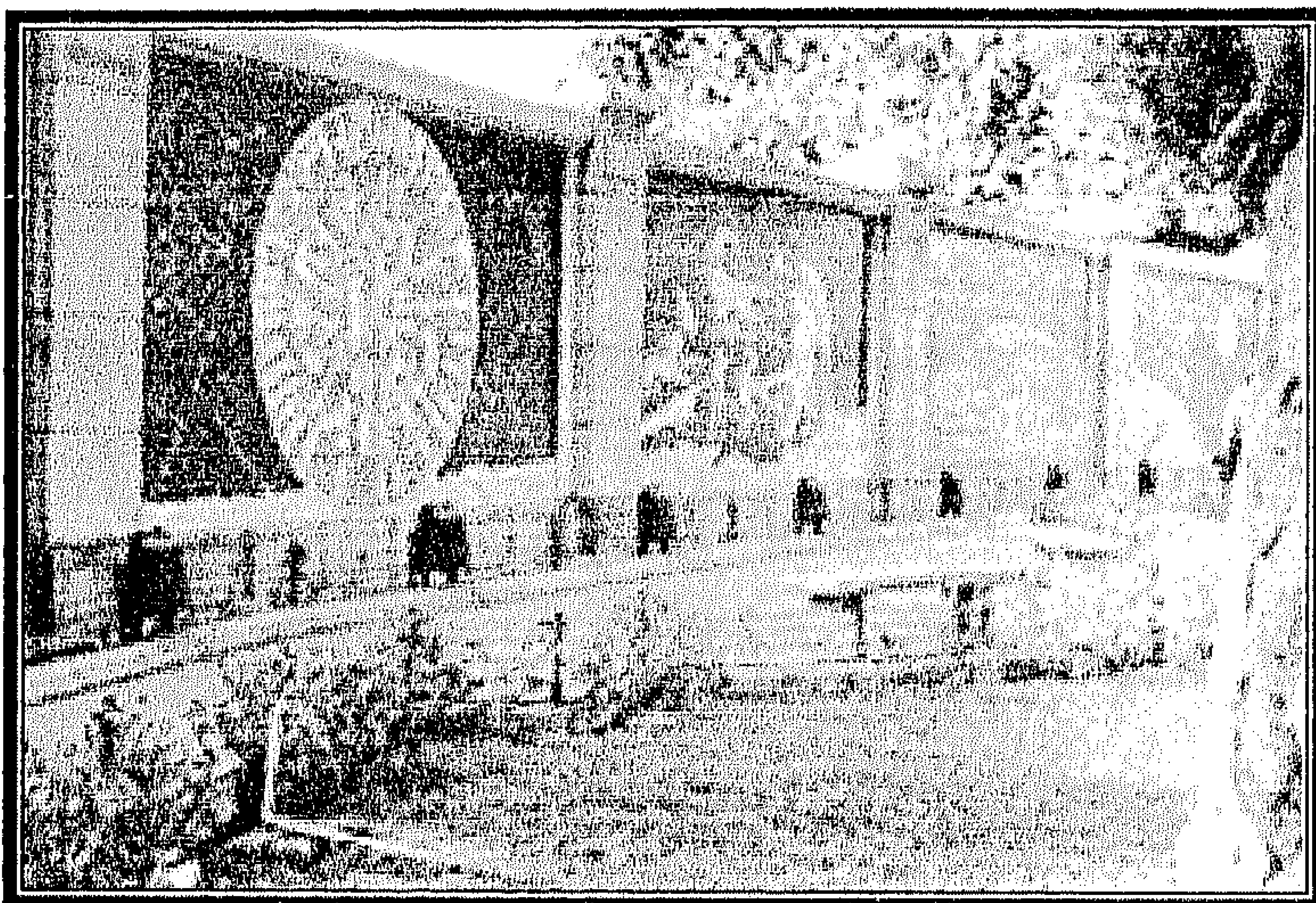
شكل (٢٩٤) (ب)
**الفنان صبري منصور......** جدارية مبنى مطابع الأهرام - بمدينة ٦ أكتوبر(٧٣ متر مربع) ١٩٩٦م.



شكل (٢٩٥)
**الفنان صبري منصور**....... المدخل الرئيسي - مبنى الأهرام الجديد (داخلي )
زجاج على خشب. (٦x٥م) ٢٠٠٤-٢٠٠٥ م.



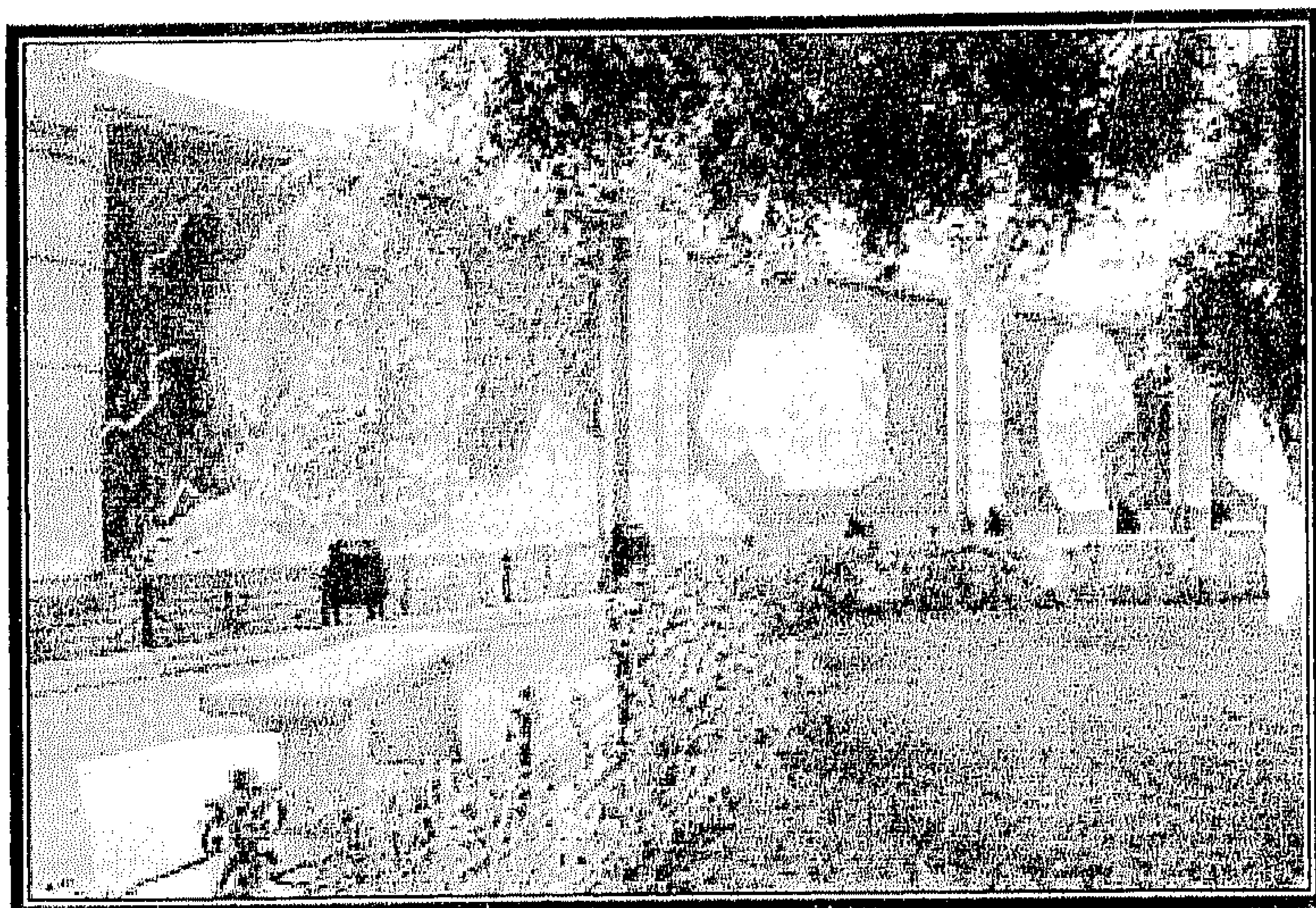
(أ)



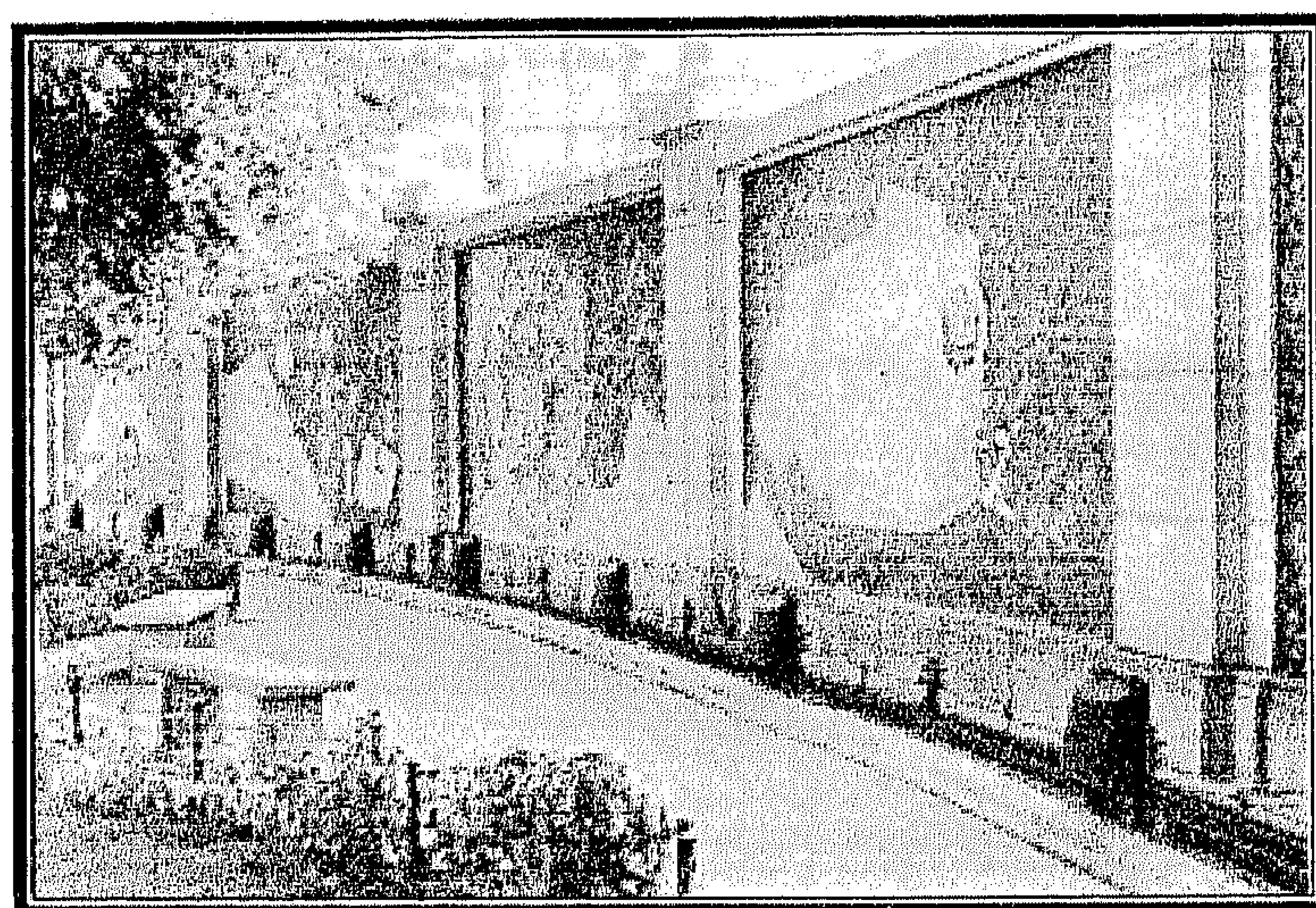
شكل(ب)

شكل( ٢٩٦)

**الفنان محمد سالم**......مشهد عام لجدارية ميدان د.أحمد زويل (وابور المياة سابقا) ، بمساحة ٥٥ م × ٣ م أرتفاع، مسطح العمل حوالي١٧٠م٢، الأسكندرية ، ٢٠٠١ م.



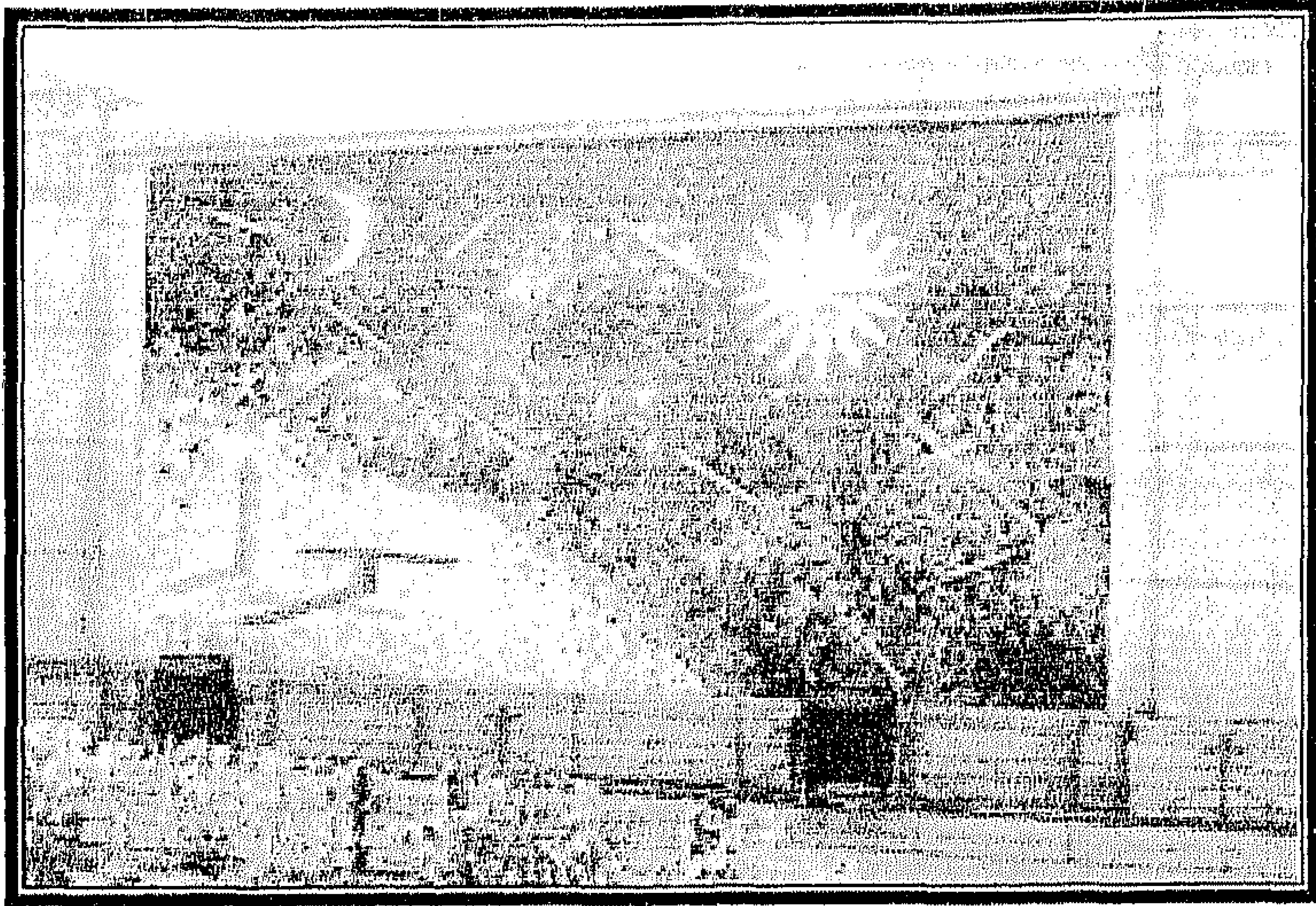
شكل(جـ)



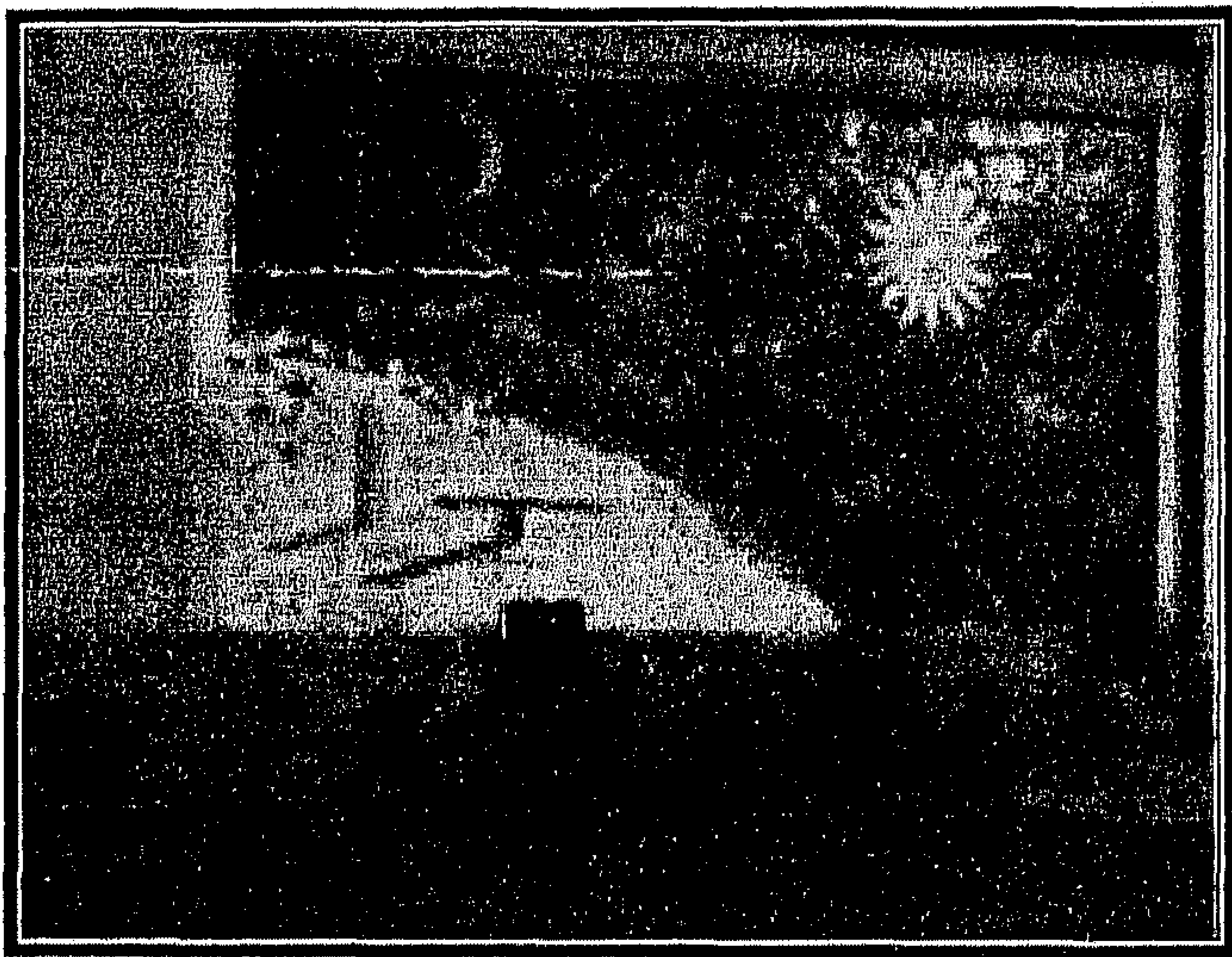
شكل(د)

شكل( ٢٩٦)

**الفنان محمد سالم**......مشهد عام لجدارية ميدان د.أحمد زويل (وابور المياة سابقا) ، بمساحة ٥٥ م × ٣ م أرتفاع، مسطح العمل حوالي١٧٠م٢، الأسكندرية ، ٢٠٠١ م.

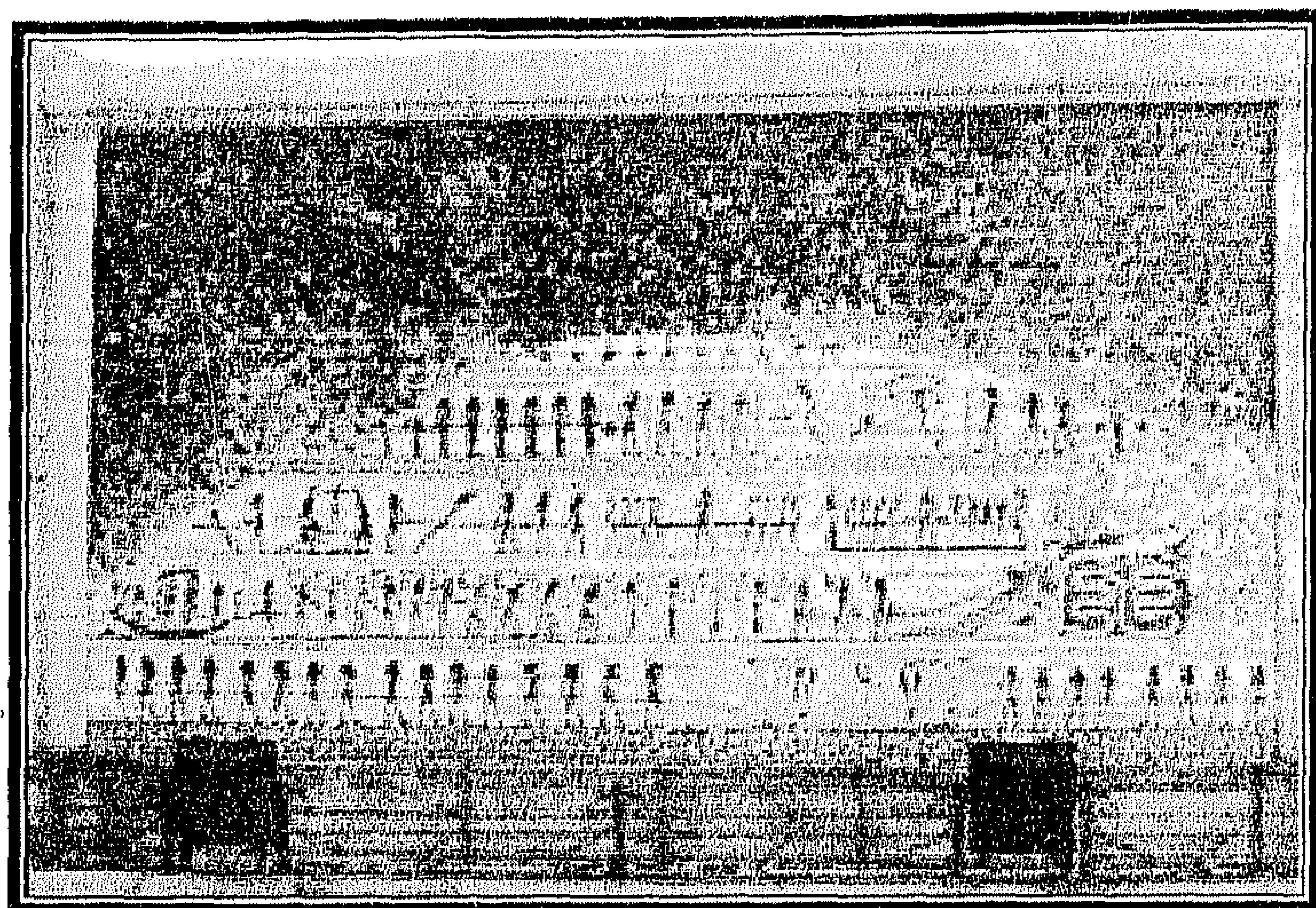


(ا) ...مشهد نهاري

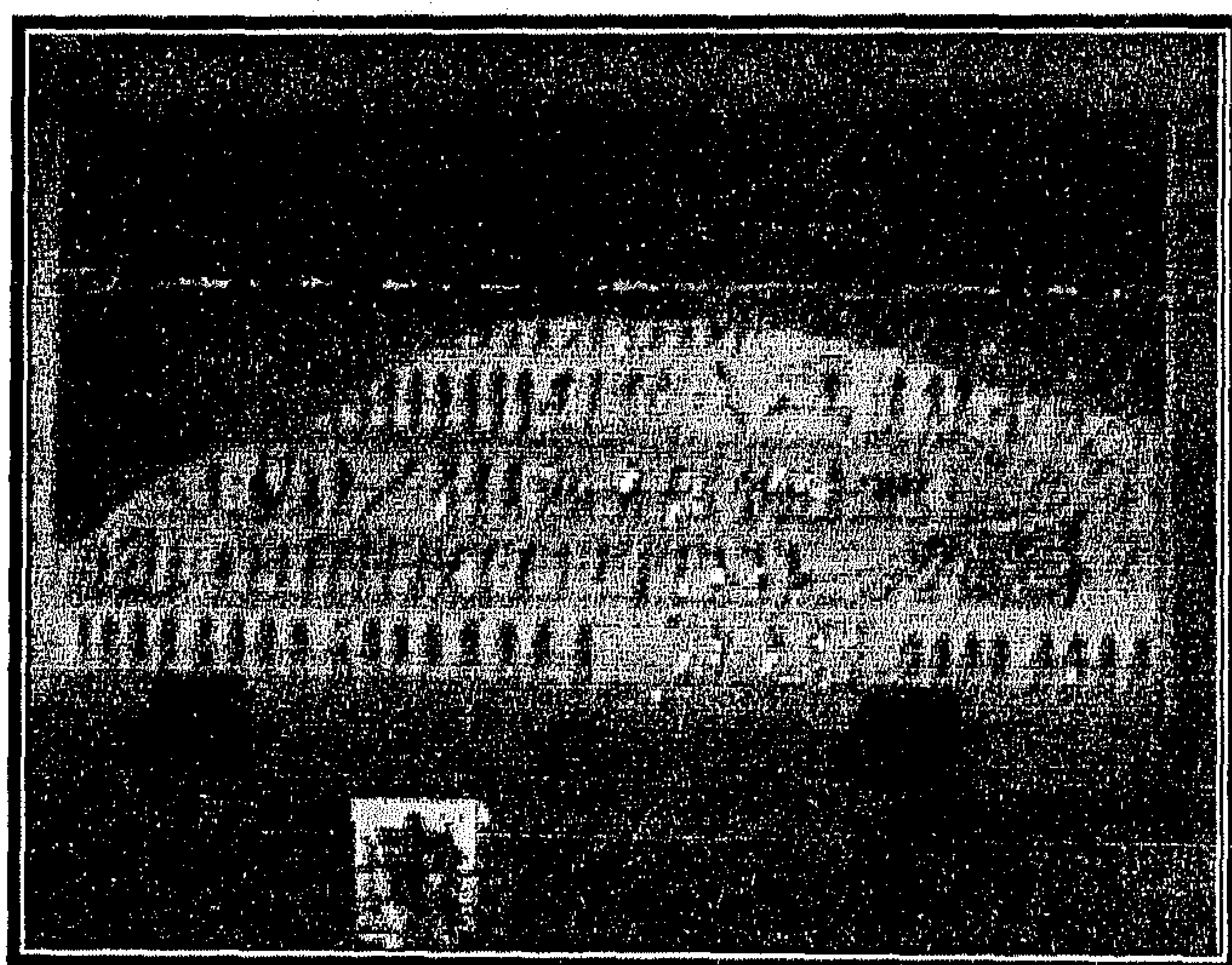


(ب) مشهد ليلي

شكل(٢٩٧)
**الفنان محمد سالم.......... لوحة ١** .."آلة المزولة وقياس الزمن"، فسيفساءرخامية ، بمساحة ٥مX ٣م .



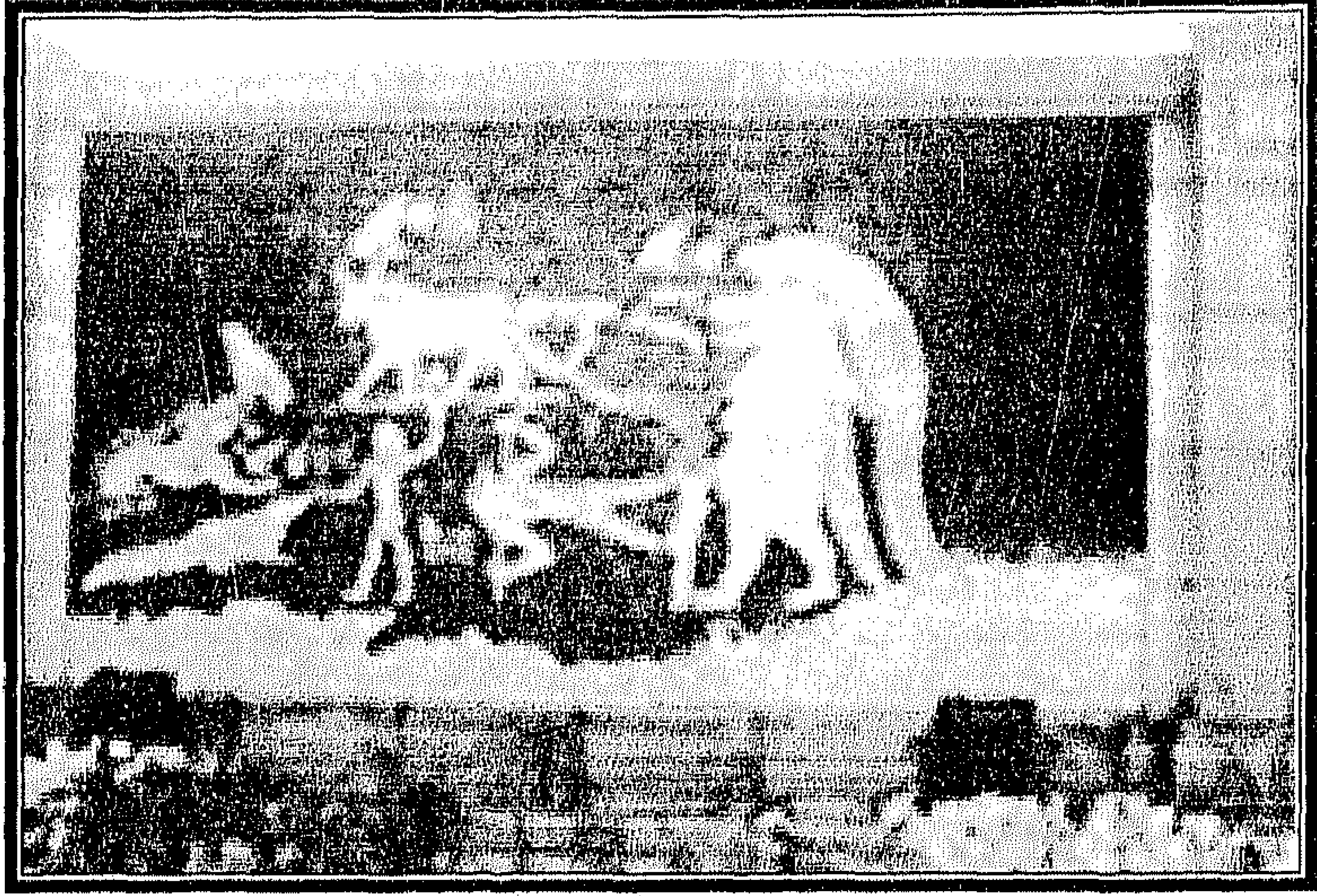
( ا) مشهد نهاري



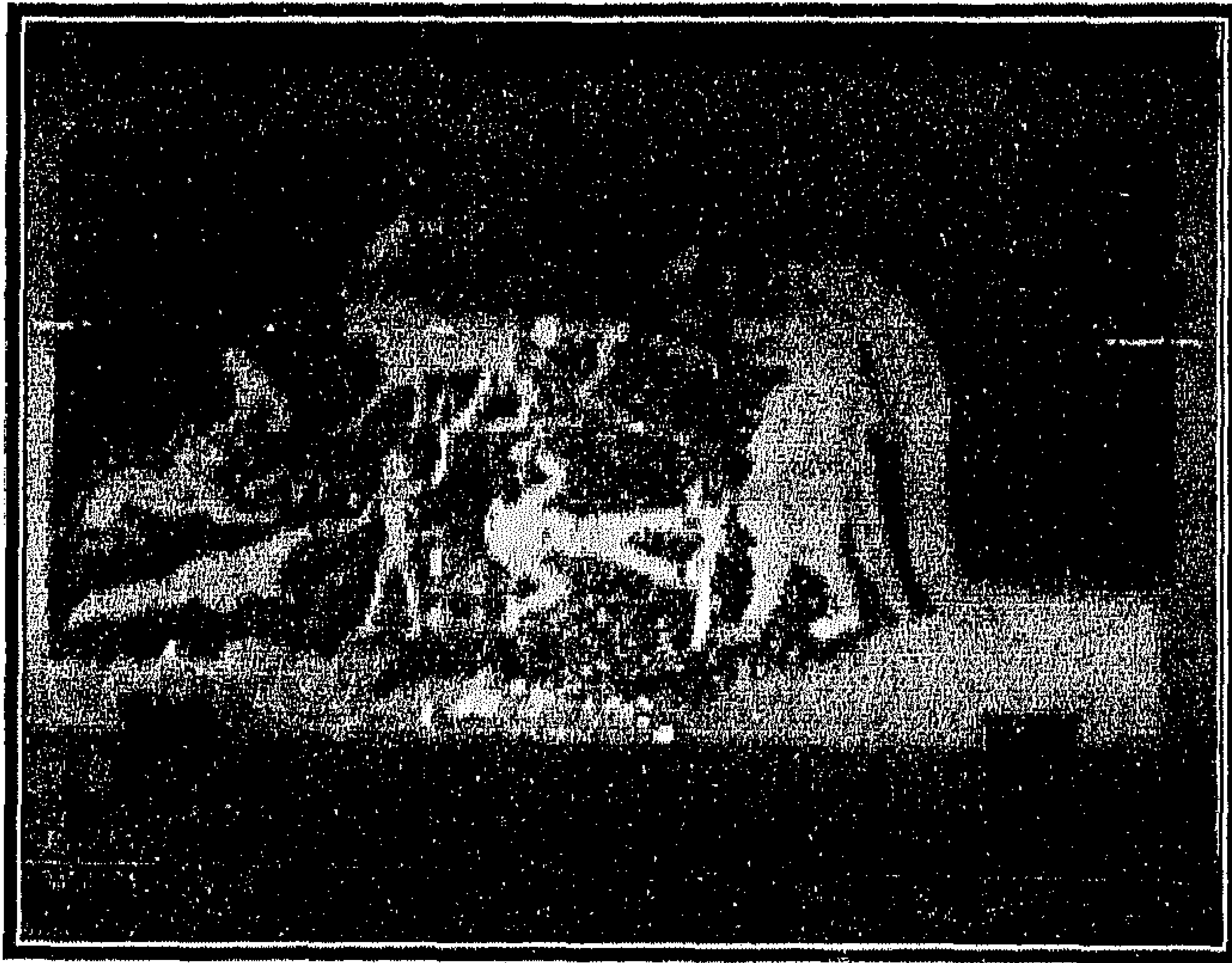
(ب) مشهد ليلي

شكل( ٢٩٨)

**الفنان محمد سالم......... لوحة ٢** .... ممشهد تصويري من أحدى المقابر الفرعونية لتسجيل رحلة الشمس ، فسيفساء رخامية بمساحة ٥م x ٣م .



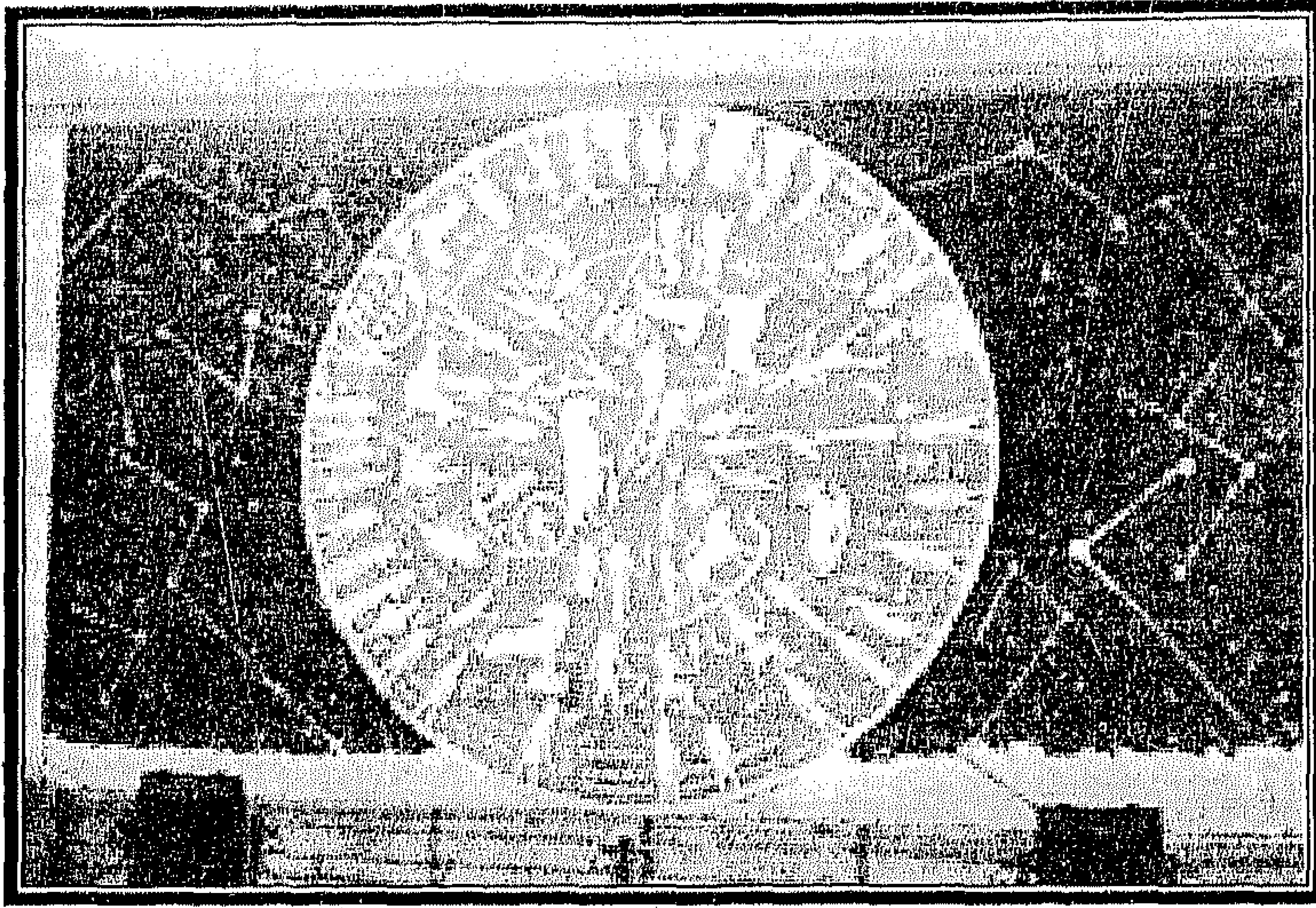
(ا) مشهد نهاري



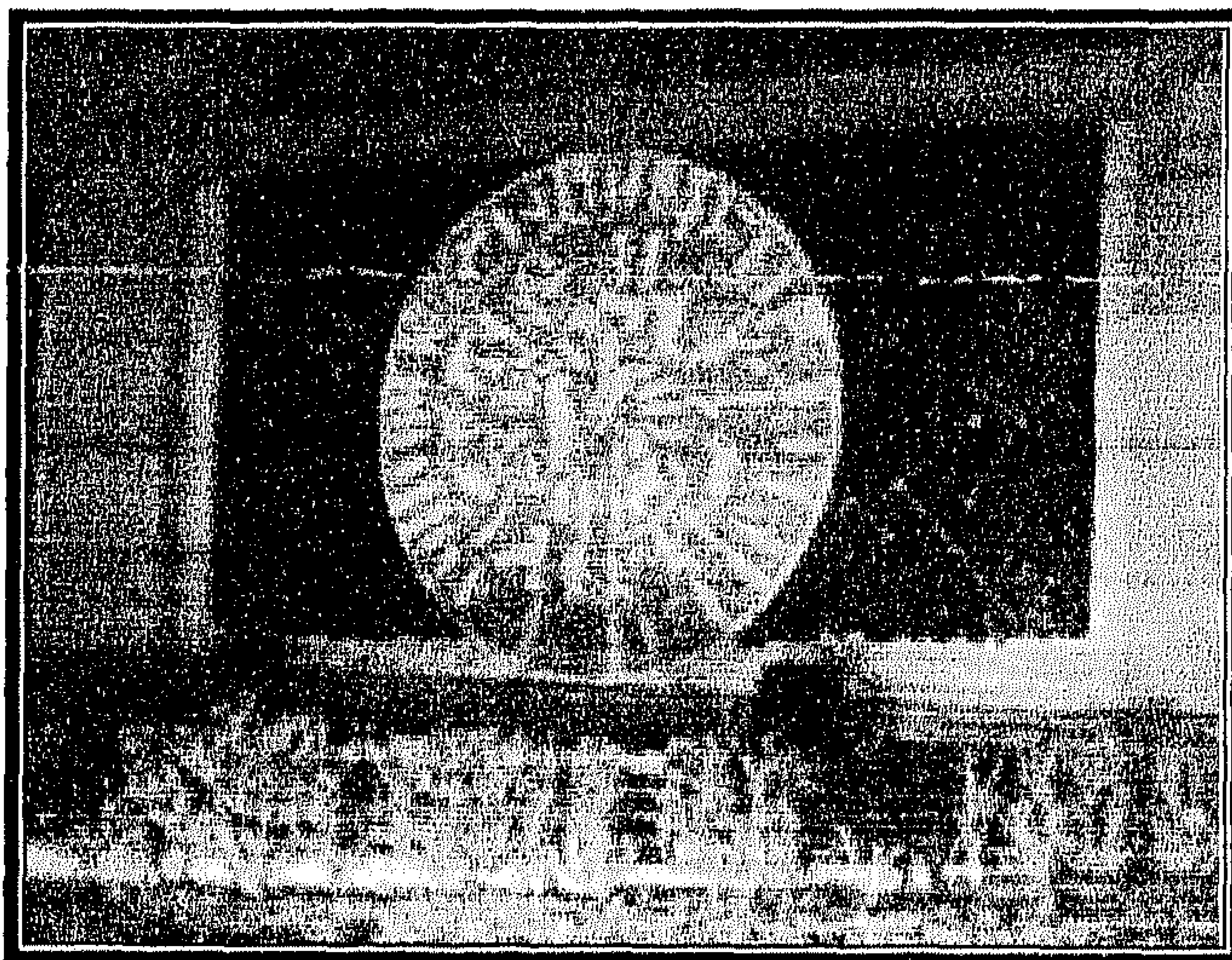
(ب) مشهد ليلي

شكل(٢٩٩)

**الفنان محمد سالم........لوحة ٣...** " نجم الشعبة اليمنية " ، مشهد من سقف مقبرة " سيتي"يصور الأبراج بالمفهوم المصري القديم " الزوديك " ، فسيفساء رخامية بمساحة ٥ مx ٣ م .



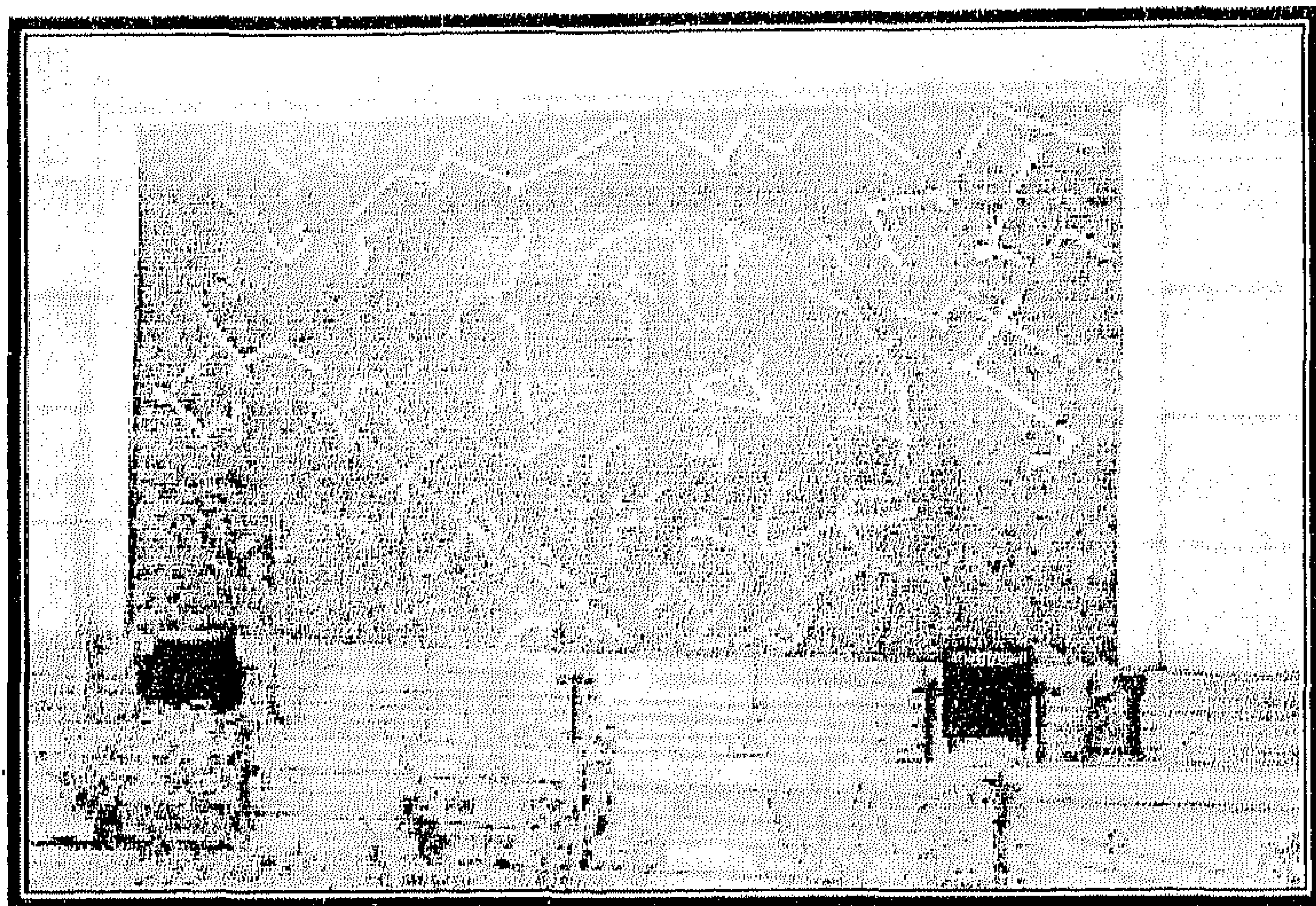
(ا) مشهد نهاري



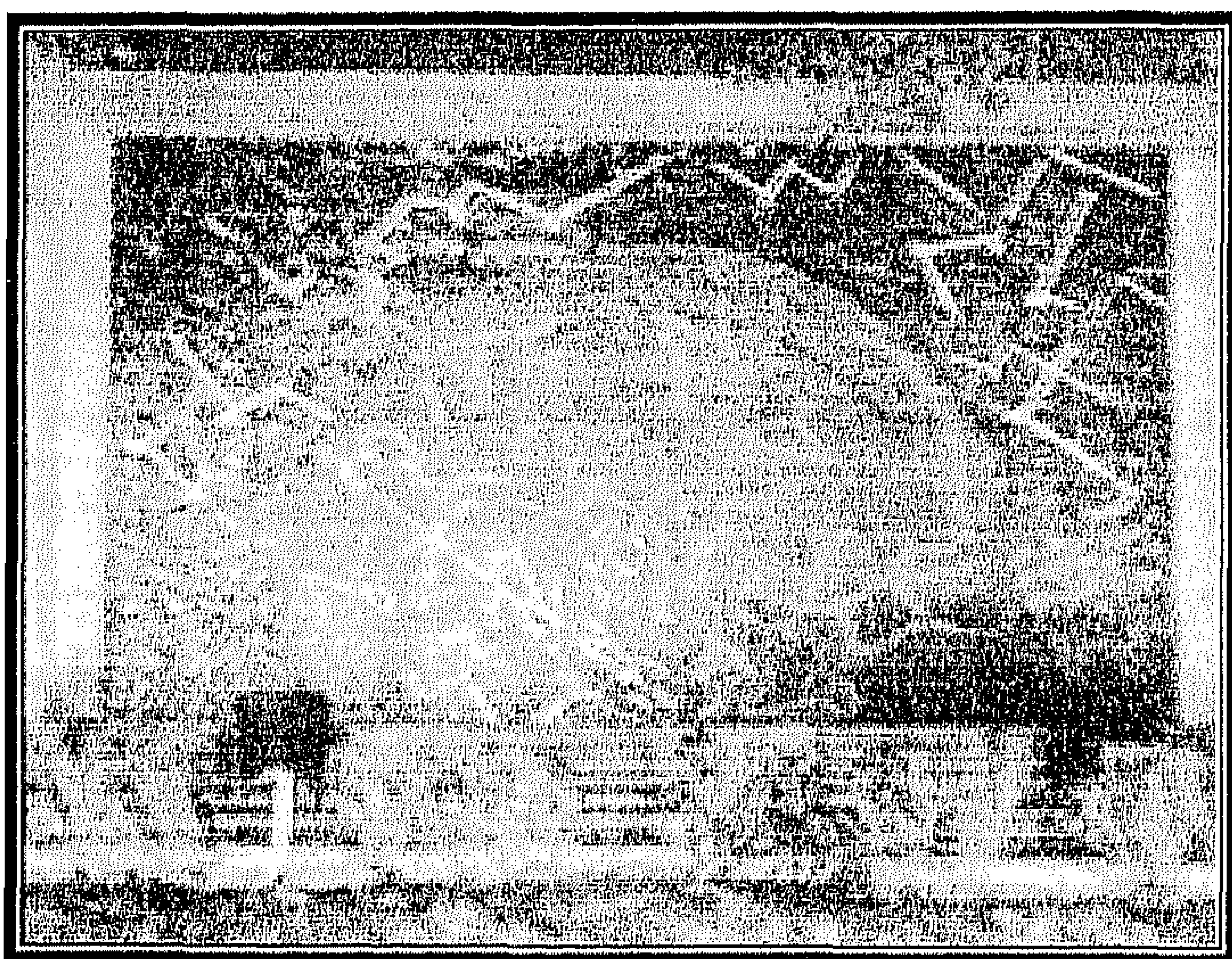
( ب) مشهد ليلي

شكل( ٣٠٠)

**الفنان محمد سالم........لوحة ٤** ..." الزوديك " في العصر البطلمي، فسيفساء رخامية بمساحة ٥ مx٣ م



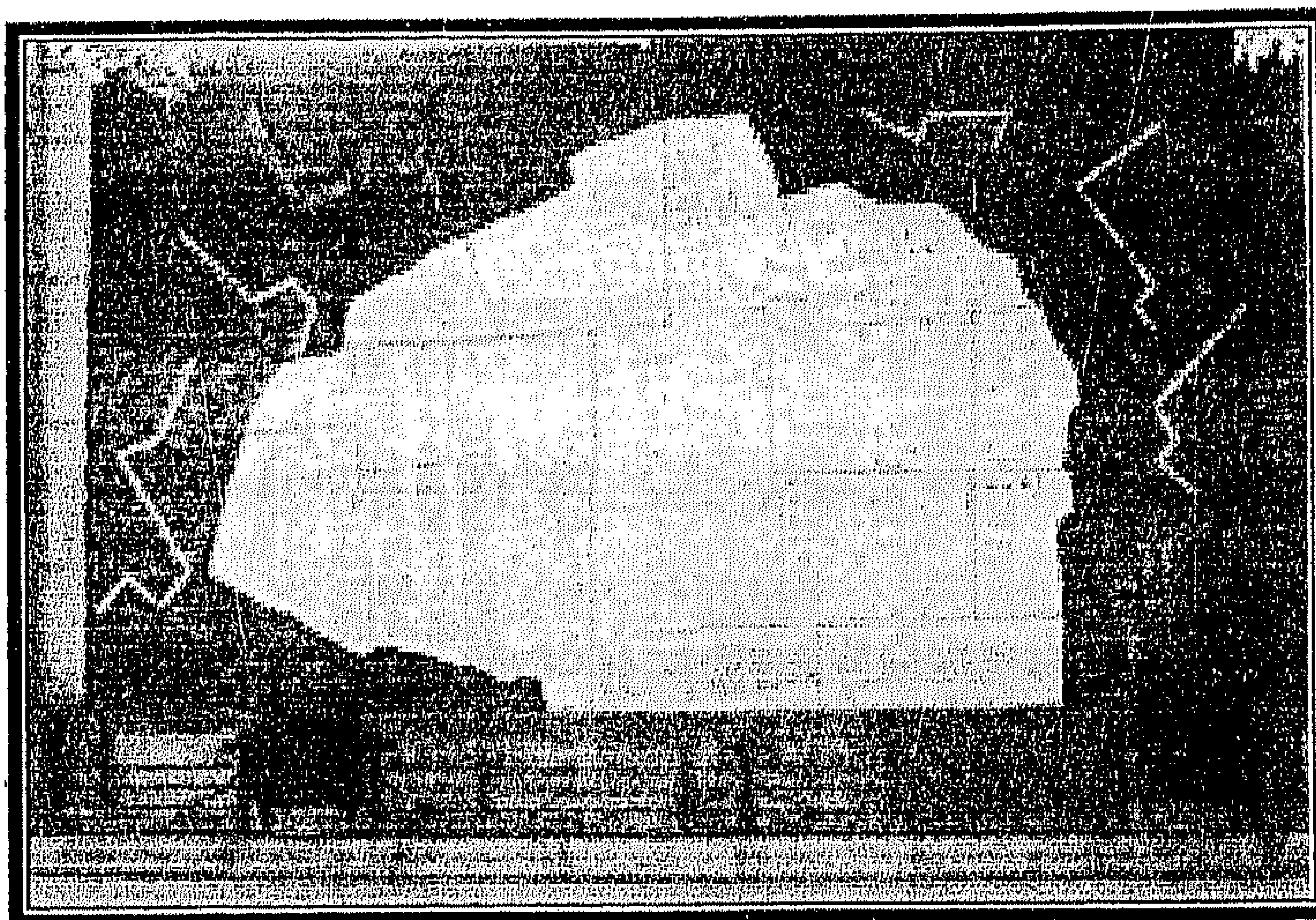
(ا) مشهد نهاري



( ب) مشهد ليلي

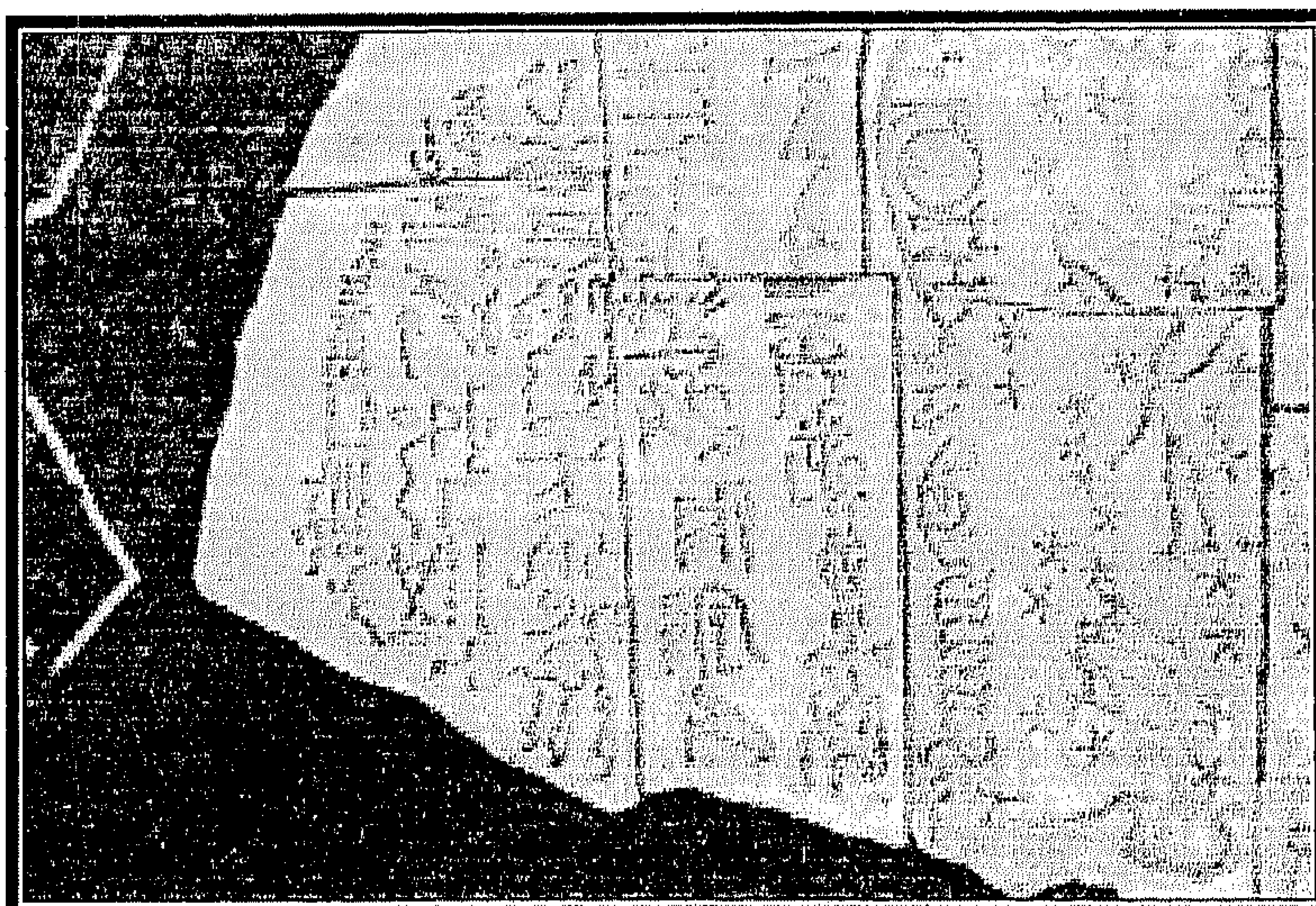
شكل(٣٠١)

**الفنان محمد سالم....... ..لوحة ٥ ...**"دراسة لحسابات السنة النجمية" ، دراسة في معهد للعمارة بميلانو ، فسيفساء رخامية بمساحة ٥ مx ٣ م

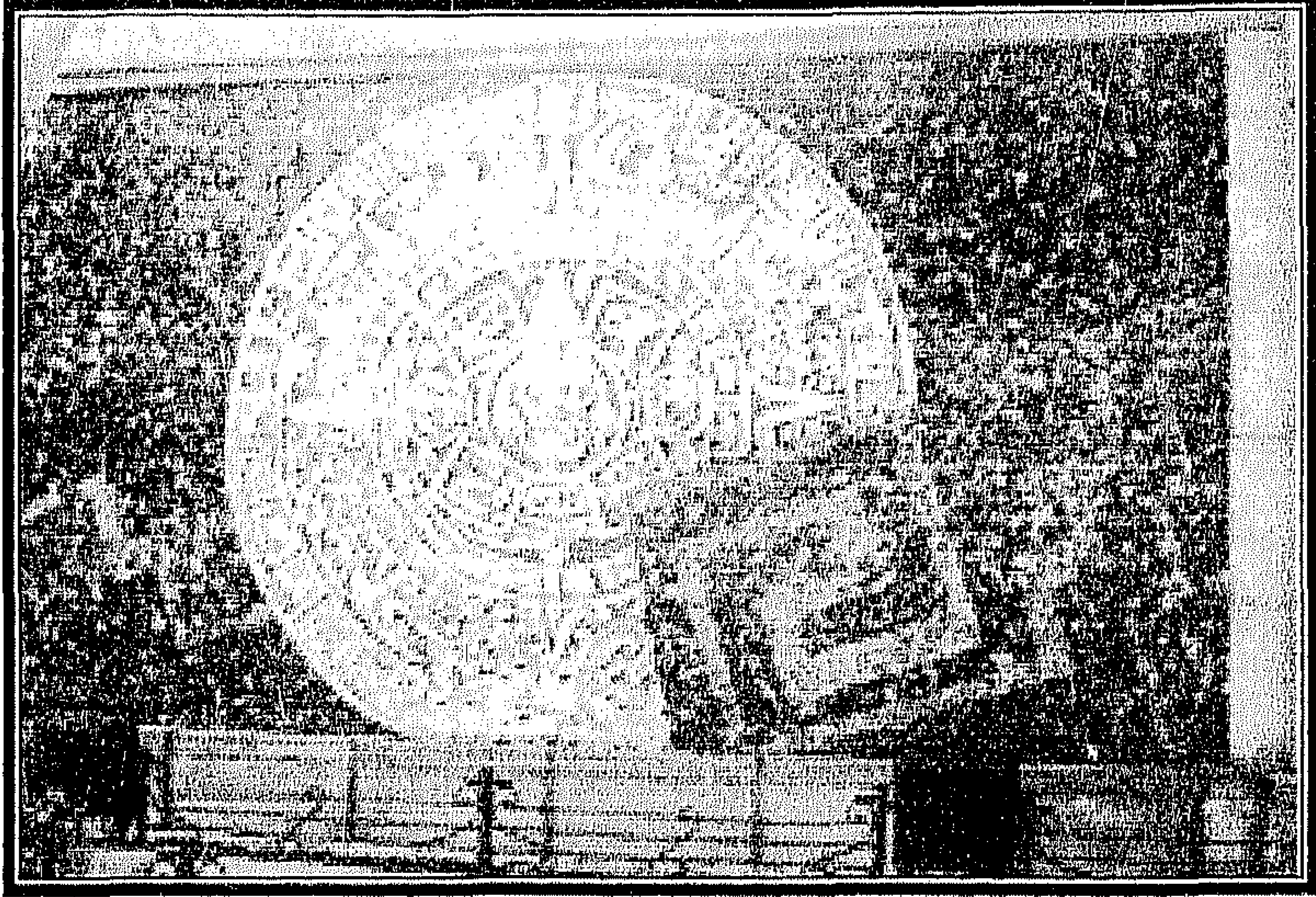


شكل(٣٠٢)(أ)

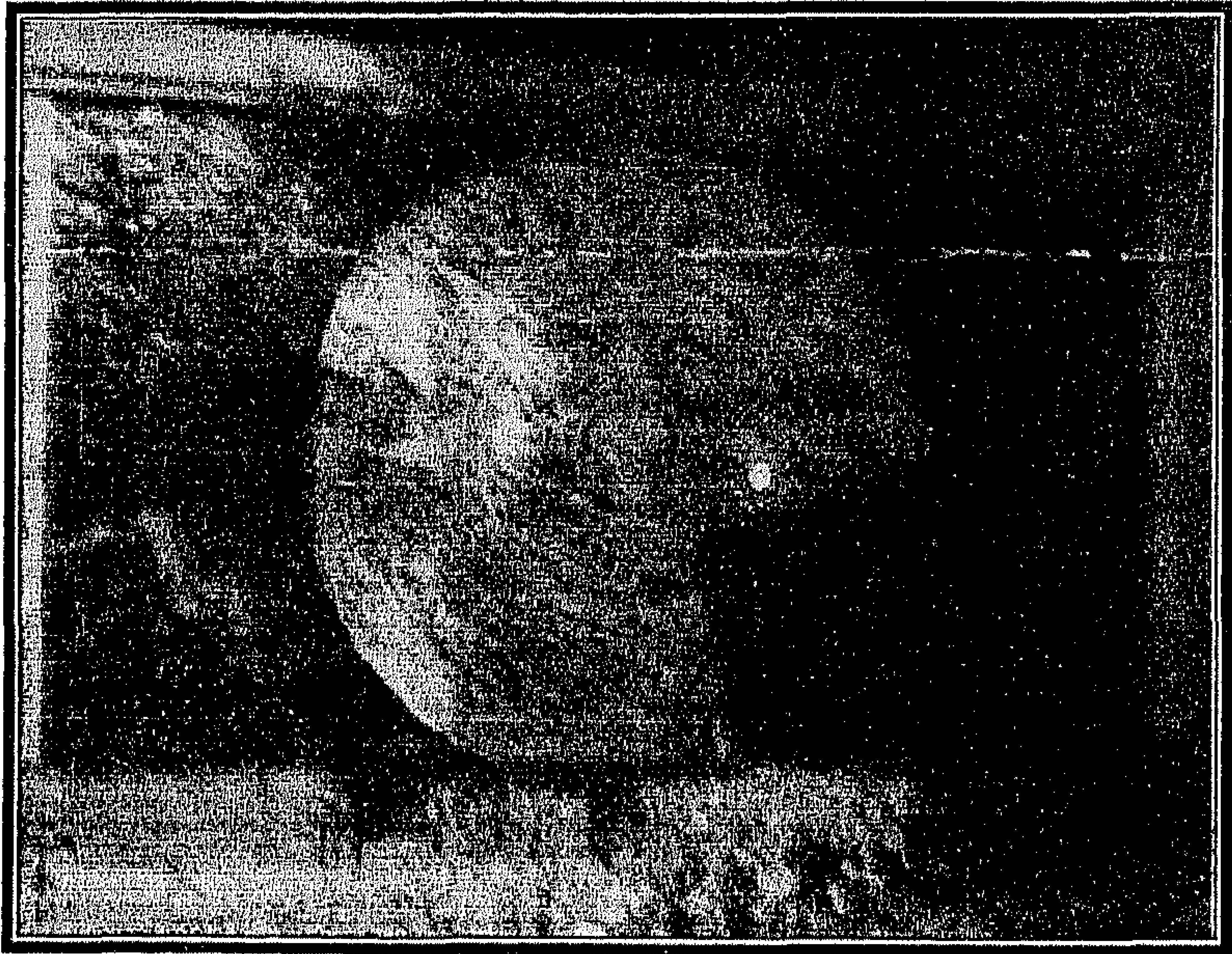
**الفنان محمد سالم....... ..لوحة ٦ ...**"زوديك مصري قديم ولد في مدينة آترتيبس" ، حفر على الرخام و فسيفساء رخامية بمساحة ٥ مx ٣ م



(ب)
تفصيلية



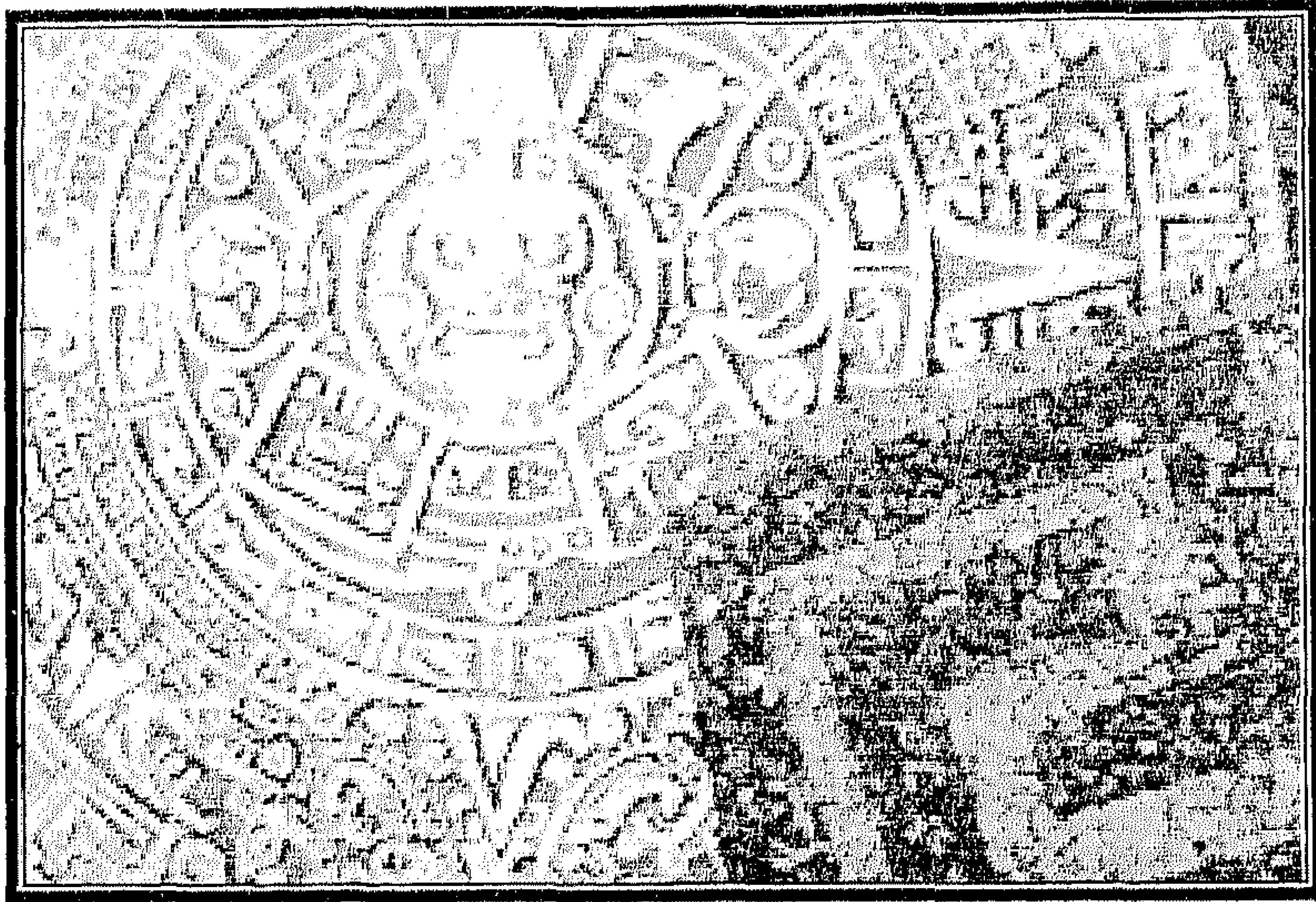
(ا) مشهد نهاري



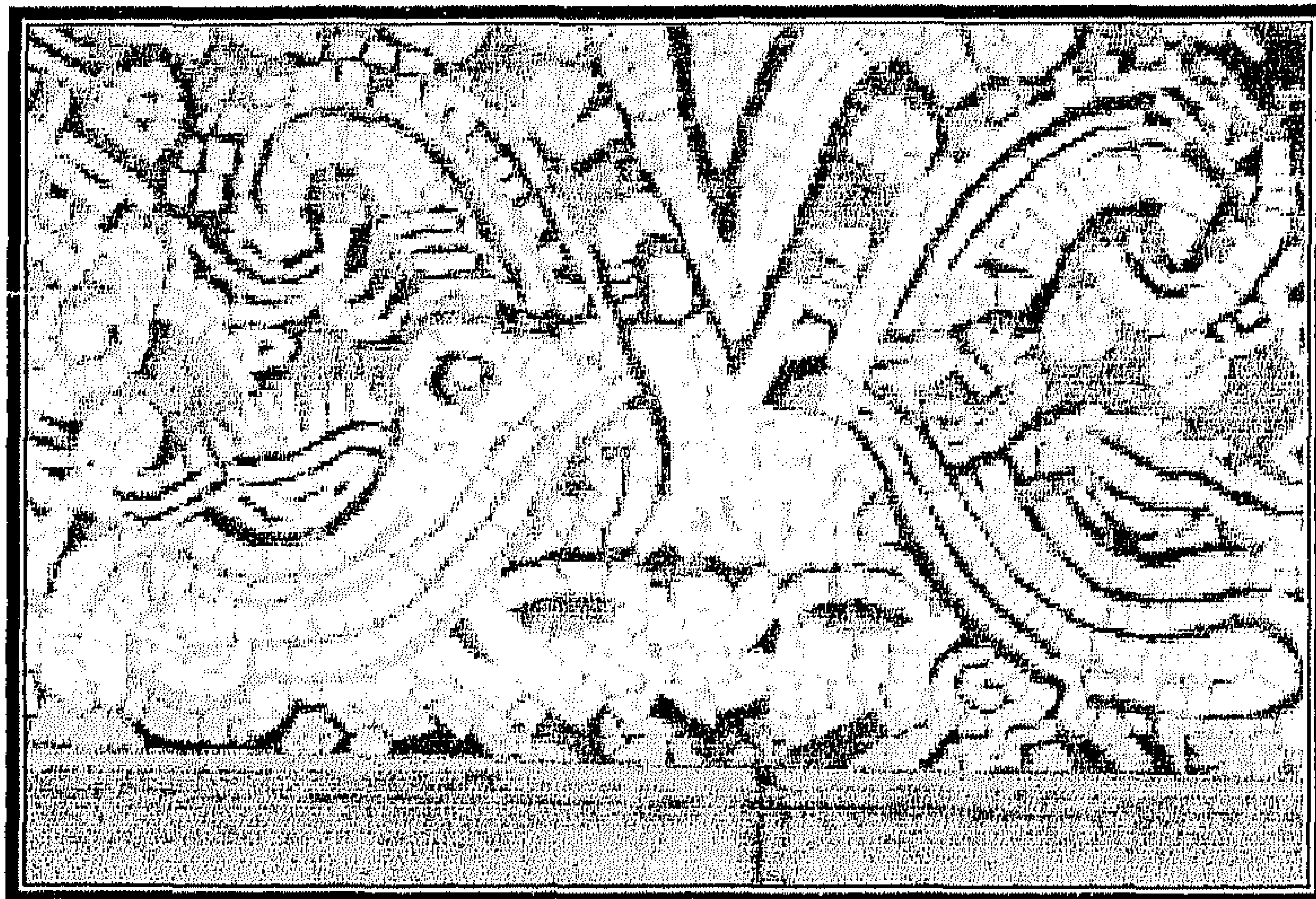
( ب) مشهد ليلي

شكل(٣٠٣)

**الفنان محمد سالم........لوحة ٧** ..."زوديك مكسيكي" من حضارة المايا ، فسيفساء رخامية بمساحة ٥ مx٣ م



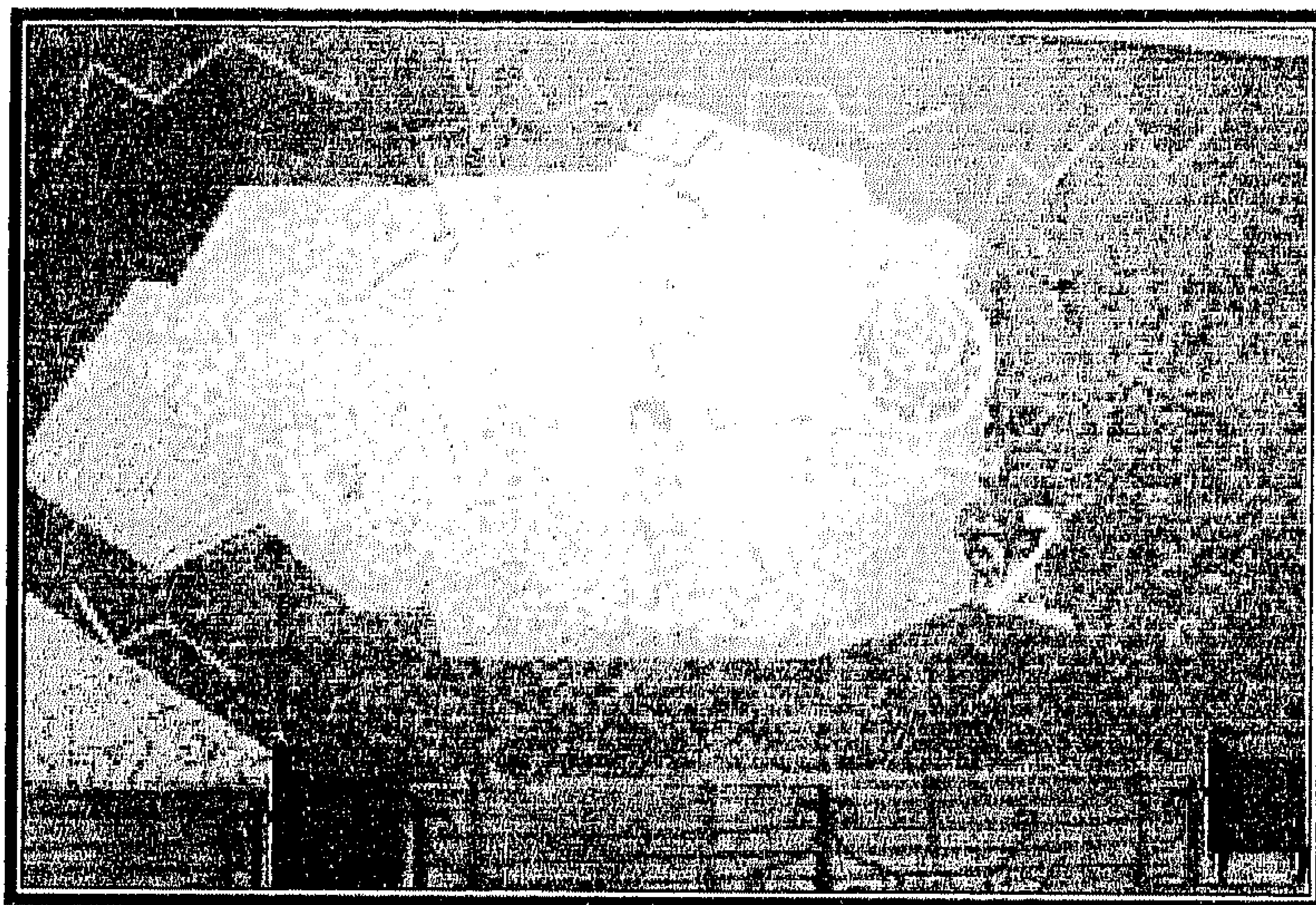
(ج)



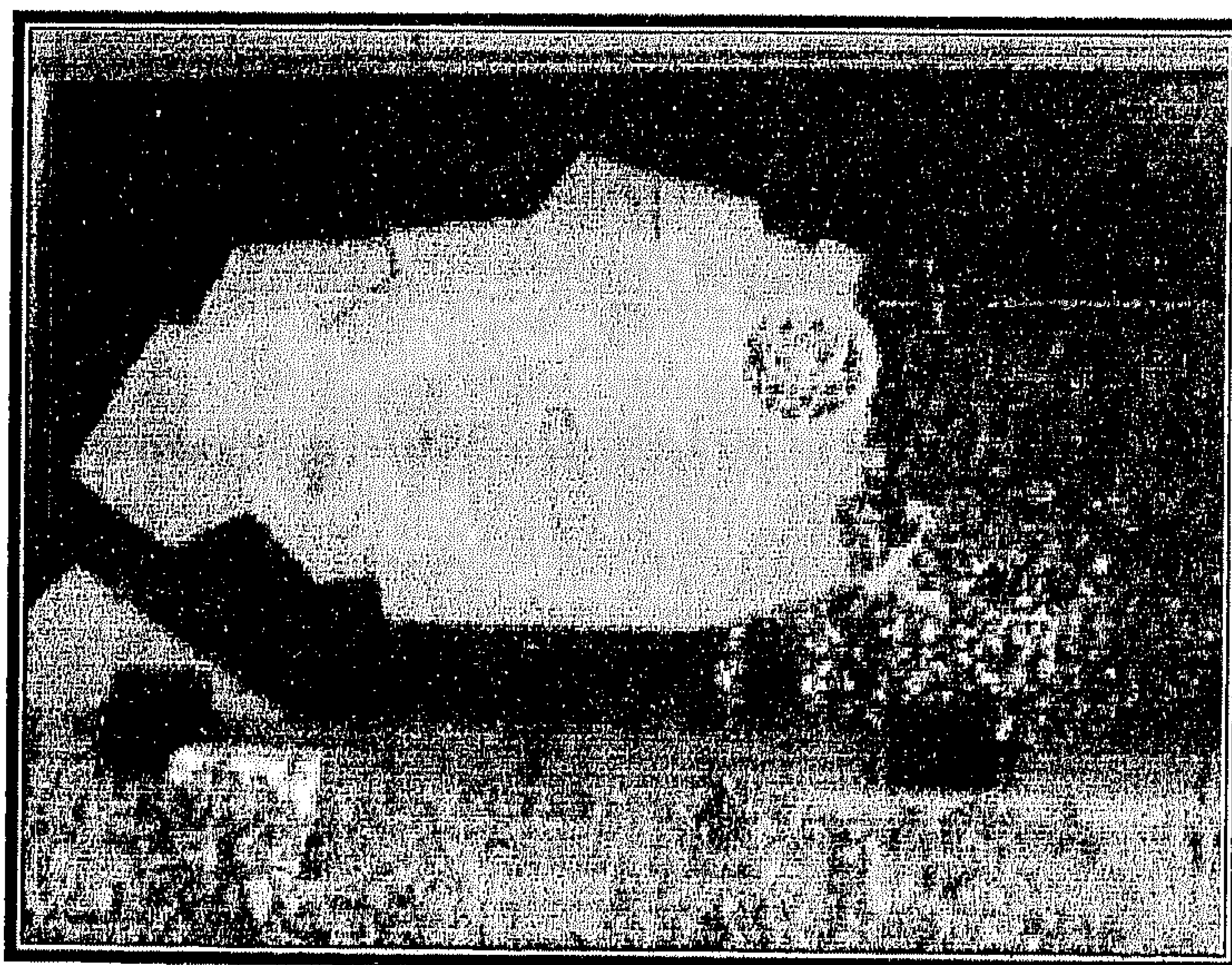
(د)

شكل(٣٠٣)

**الفنان محمد سالم.........لوحة ٧** ..."زوديك مكسيكي" من حضارة المايا ، تفصيليات فسيفساء رخامية بمساحة ٥ مx ٣ م



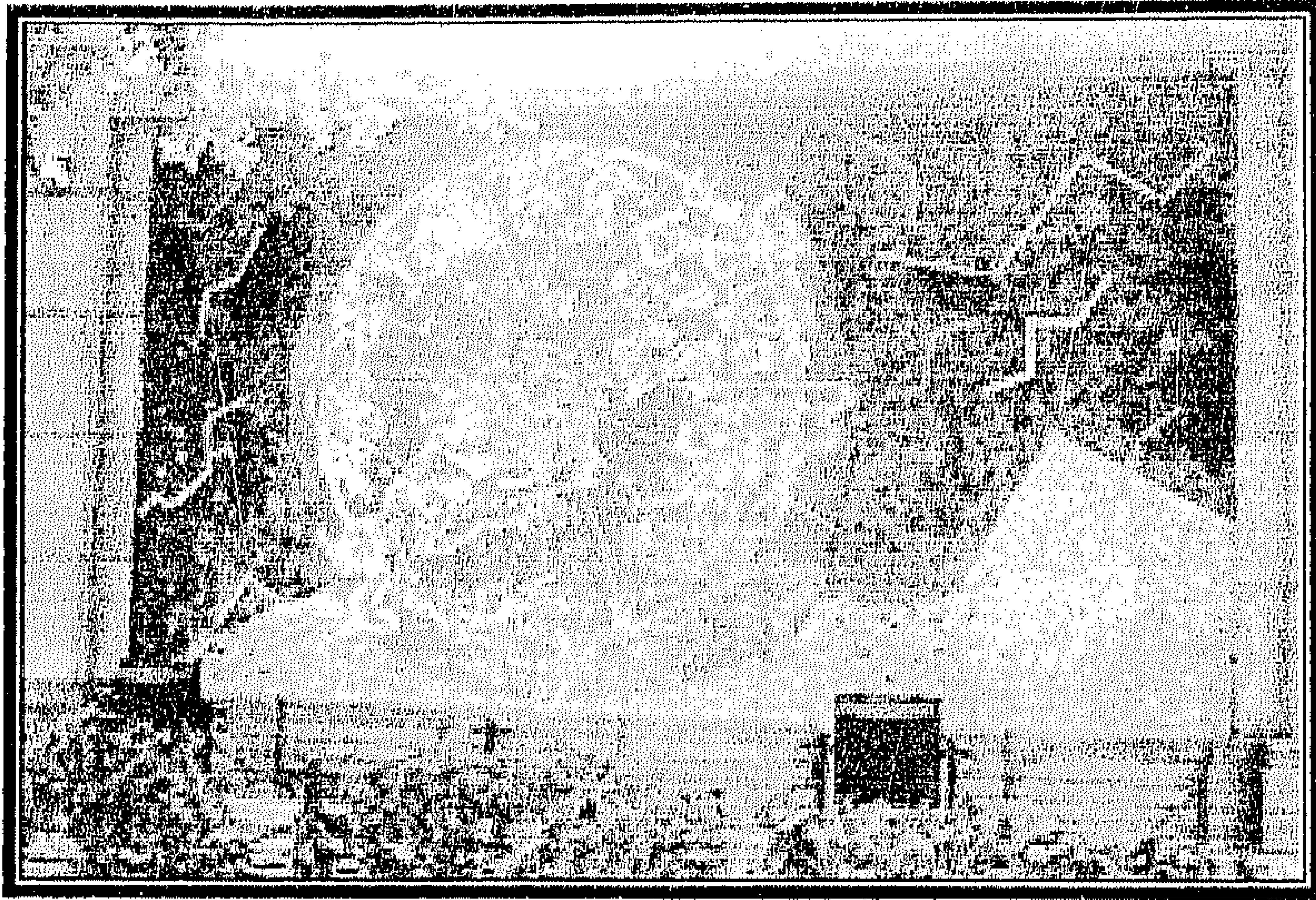
(ا) مشهد نهاري



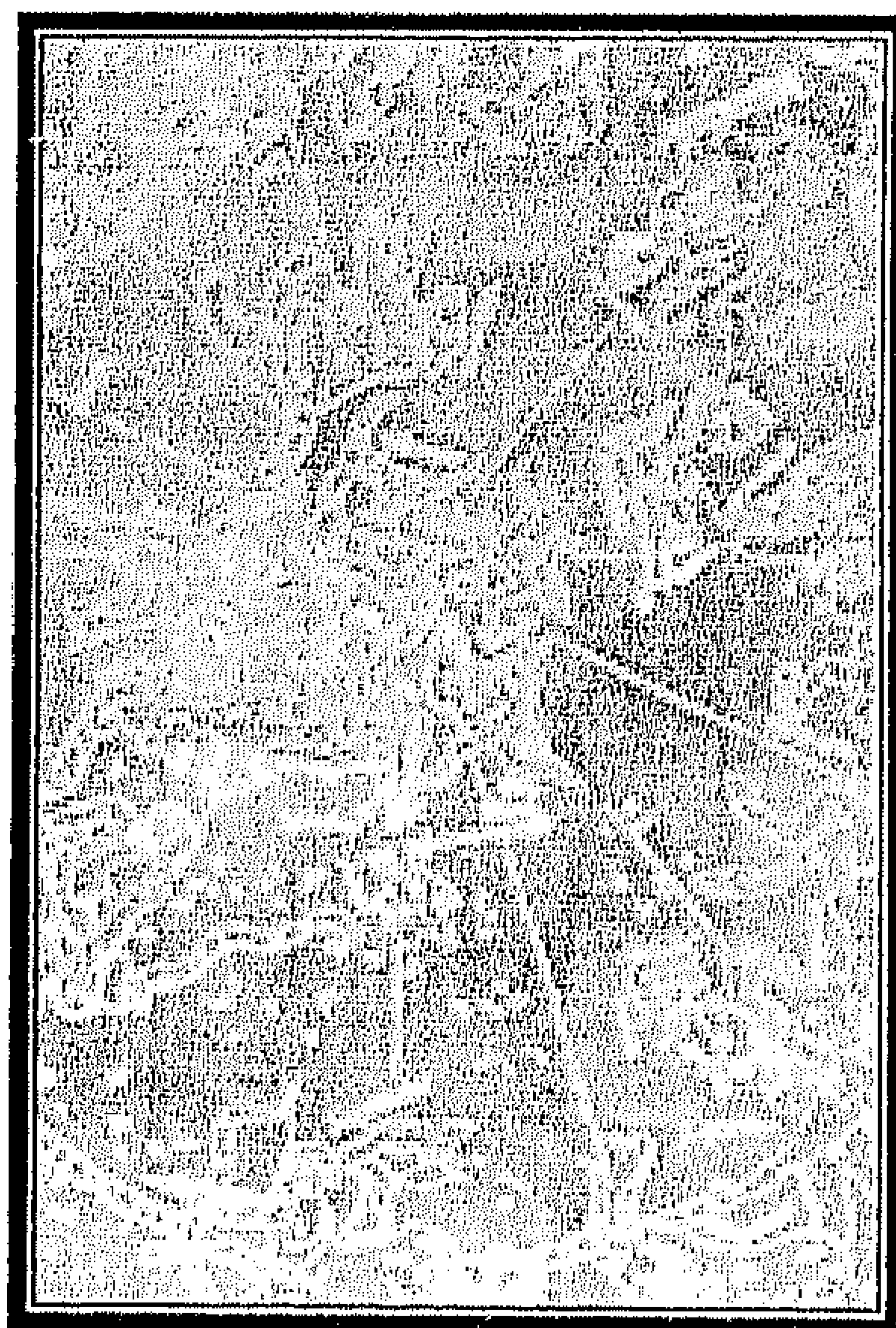
( ب) مشهد ليلي

شكل(٣٠٤)

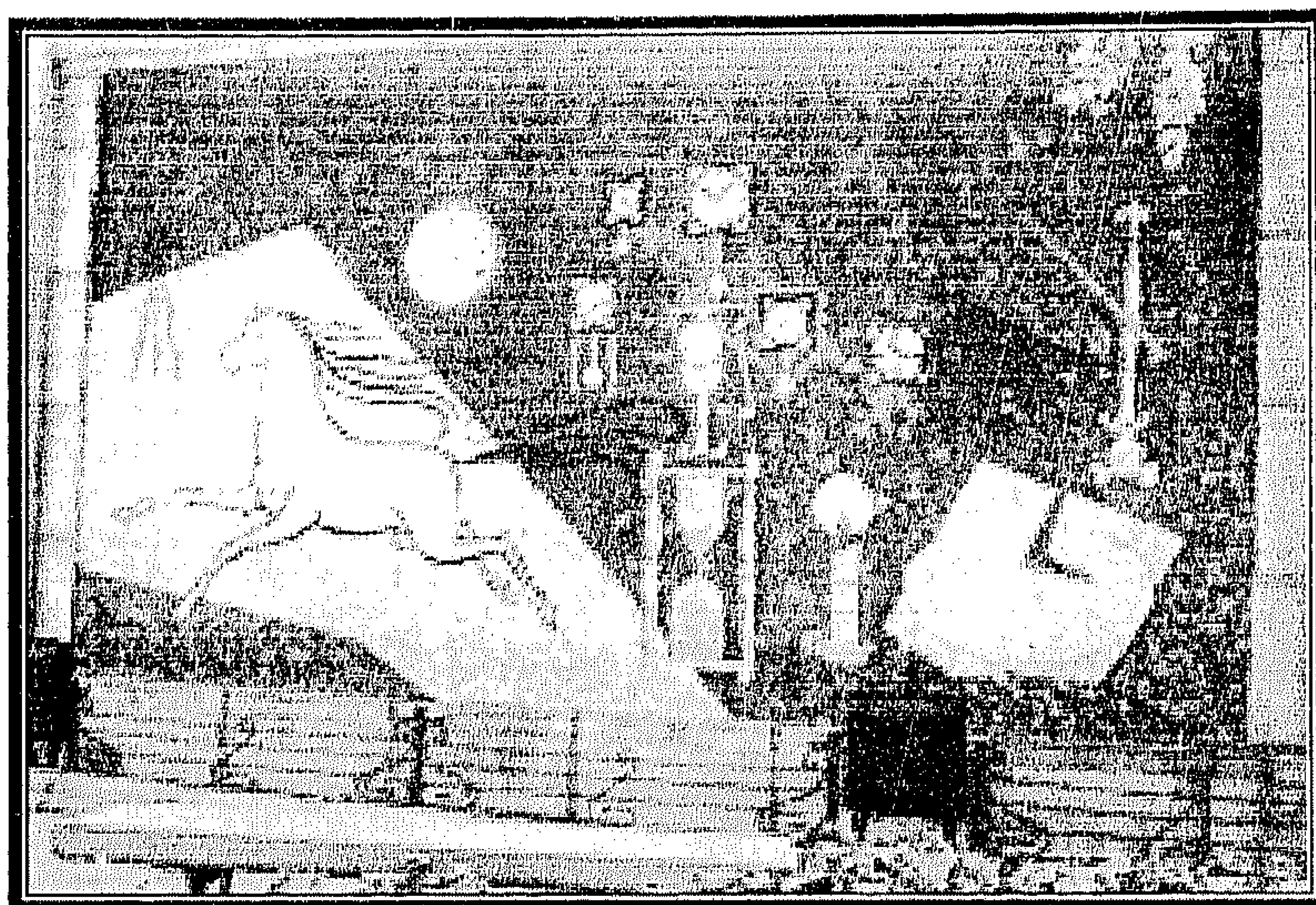
**الفنان محمد سالم........ .لوحة ٨** ..."الأبراج الأسلامية" من مخطوط فارس عن حركة الليل والنهار ، حفر على الرخام و فسيفساء رخامية وكسر سيراميك ، بمساحة ٥ مx ٣ م



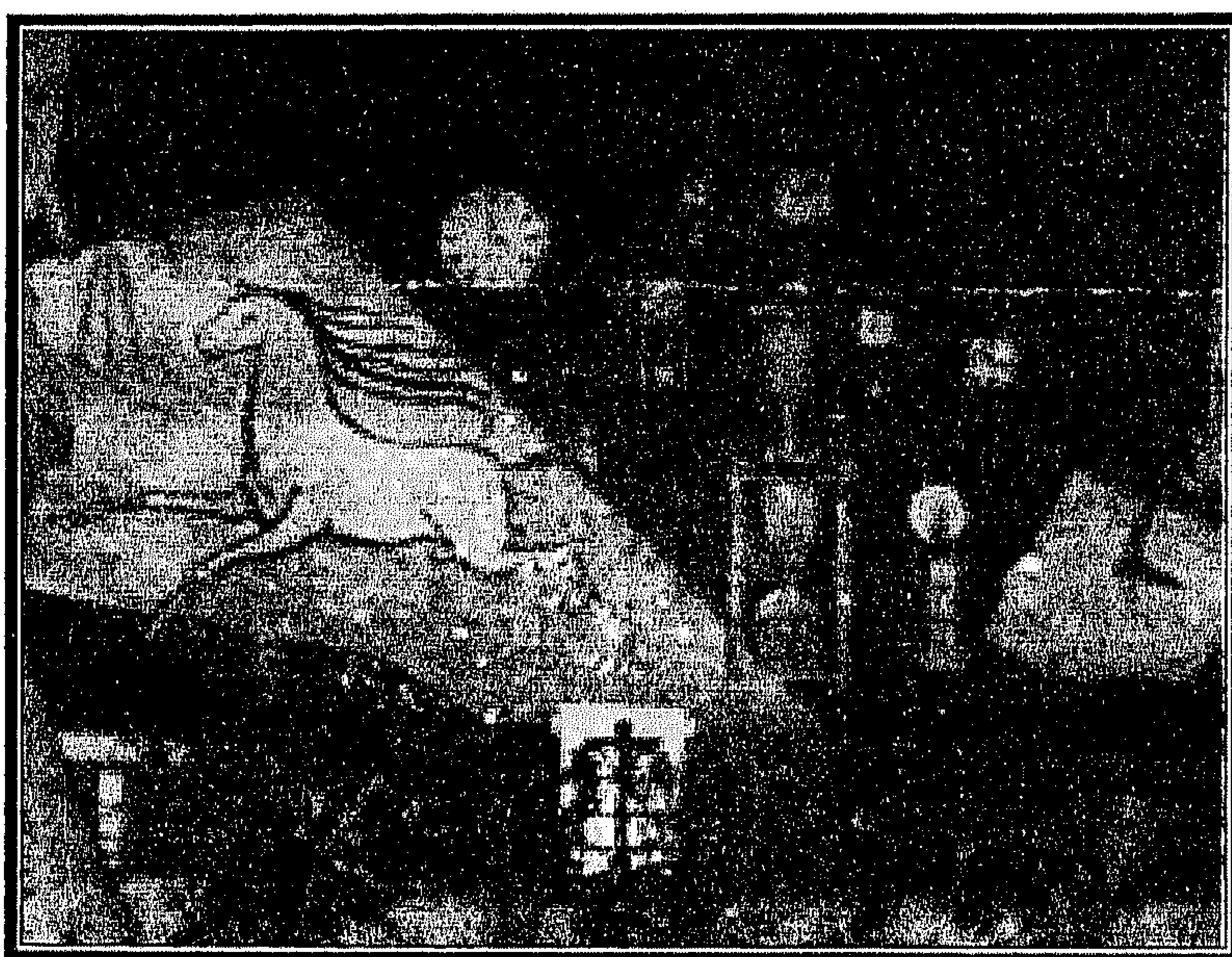
شكل( ٣٠٥) (أ)
**الفنان محمد سالم.........لوحة ٩** ..."التقويم الأوربي للأبراج" من مخطوط العصور الوسطى ، حفر على الرخام و فسيفساء رخامية وكسر سيراميك ، بمساحة ٥ مx ٣ م



(ب)
تفصيلية



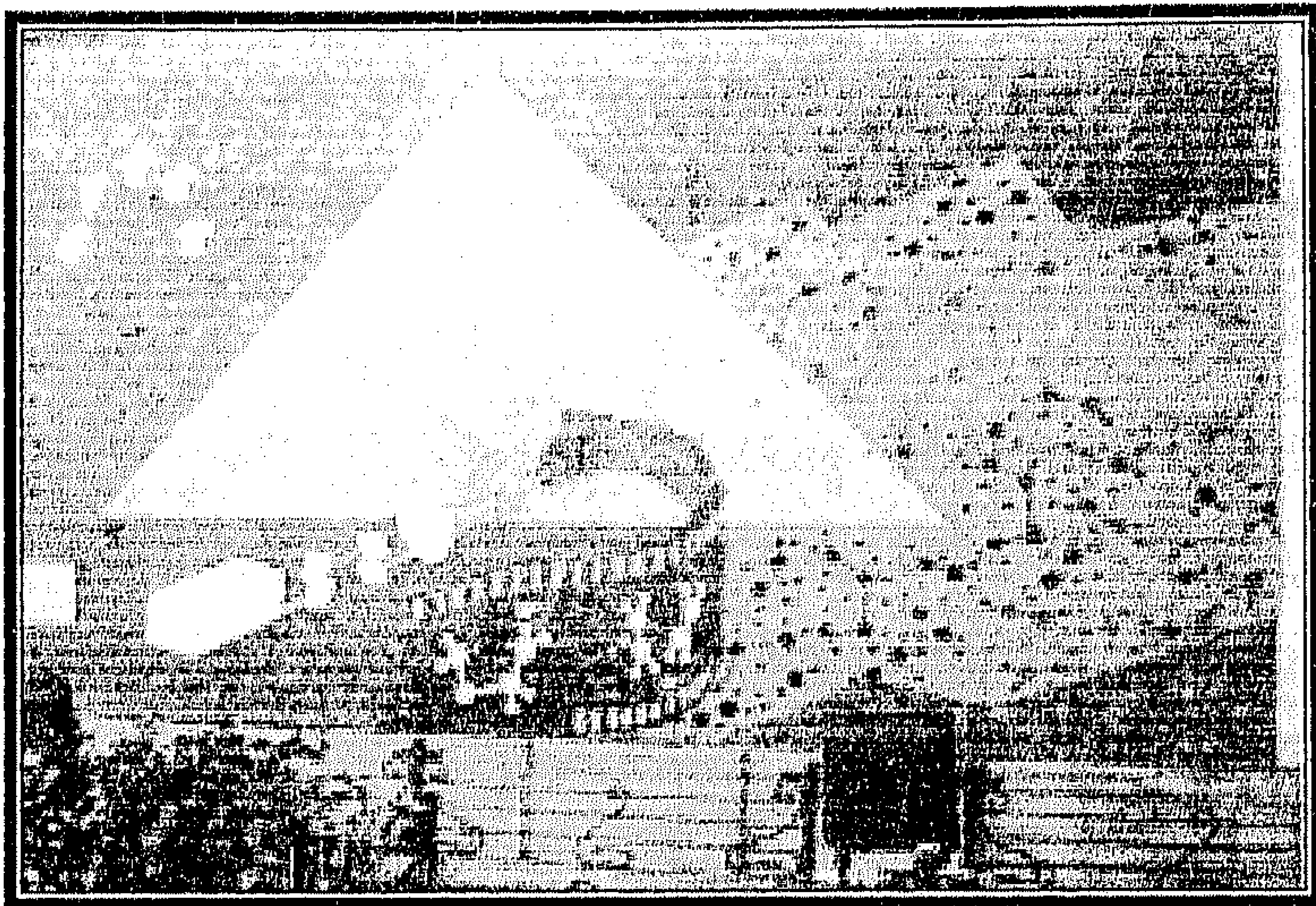
(ا) مشهد نهاري



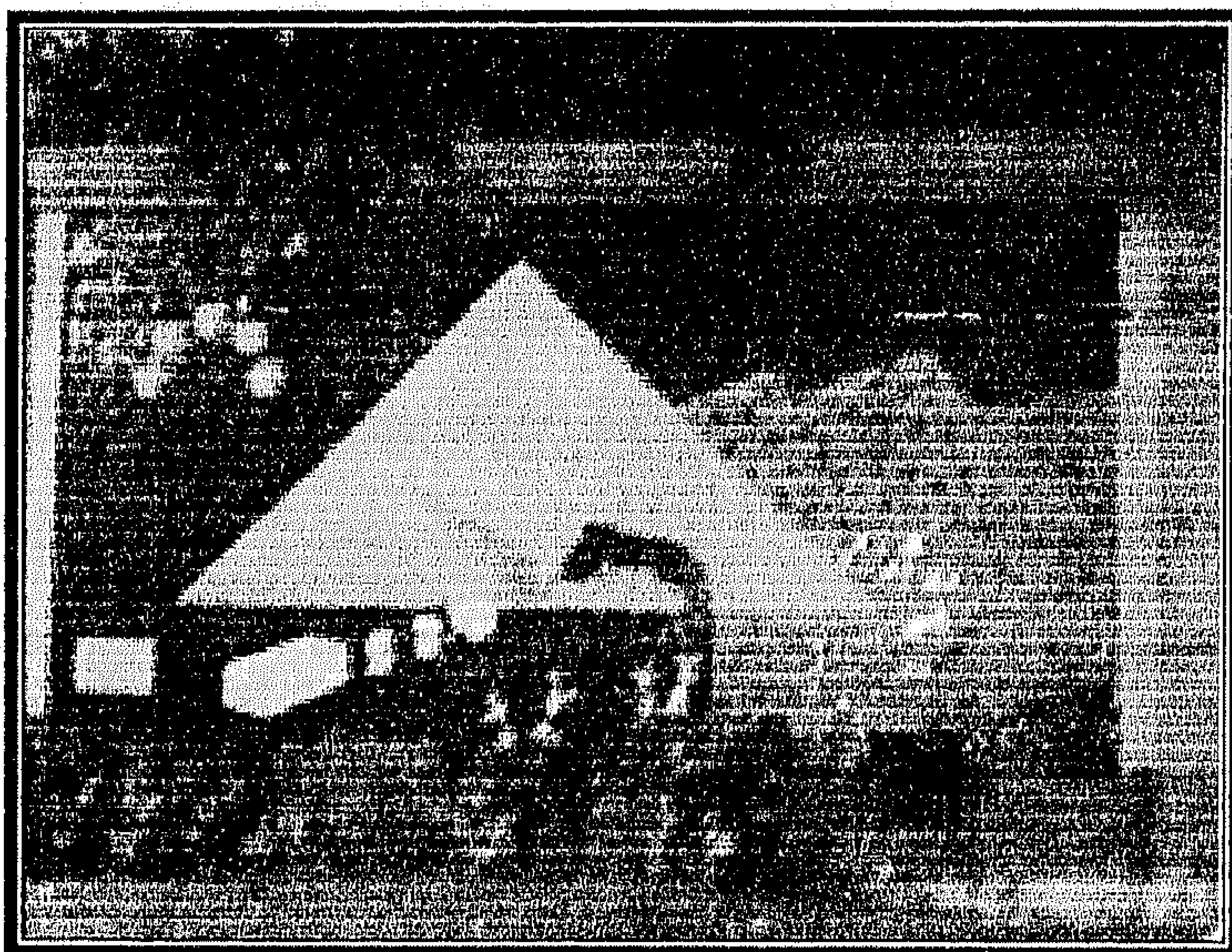
( ب) مشهد ليلي

شكل( ٣٠٦)

**الفنان محمد سالم.......... ..لوحة ١٠** ..."وحدات قياس الزمن عبر التاريخ فسيفساء رخامية وكسر سيراميك ، بمساحة ٥ مx٣ م



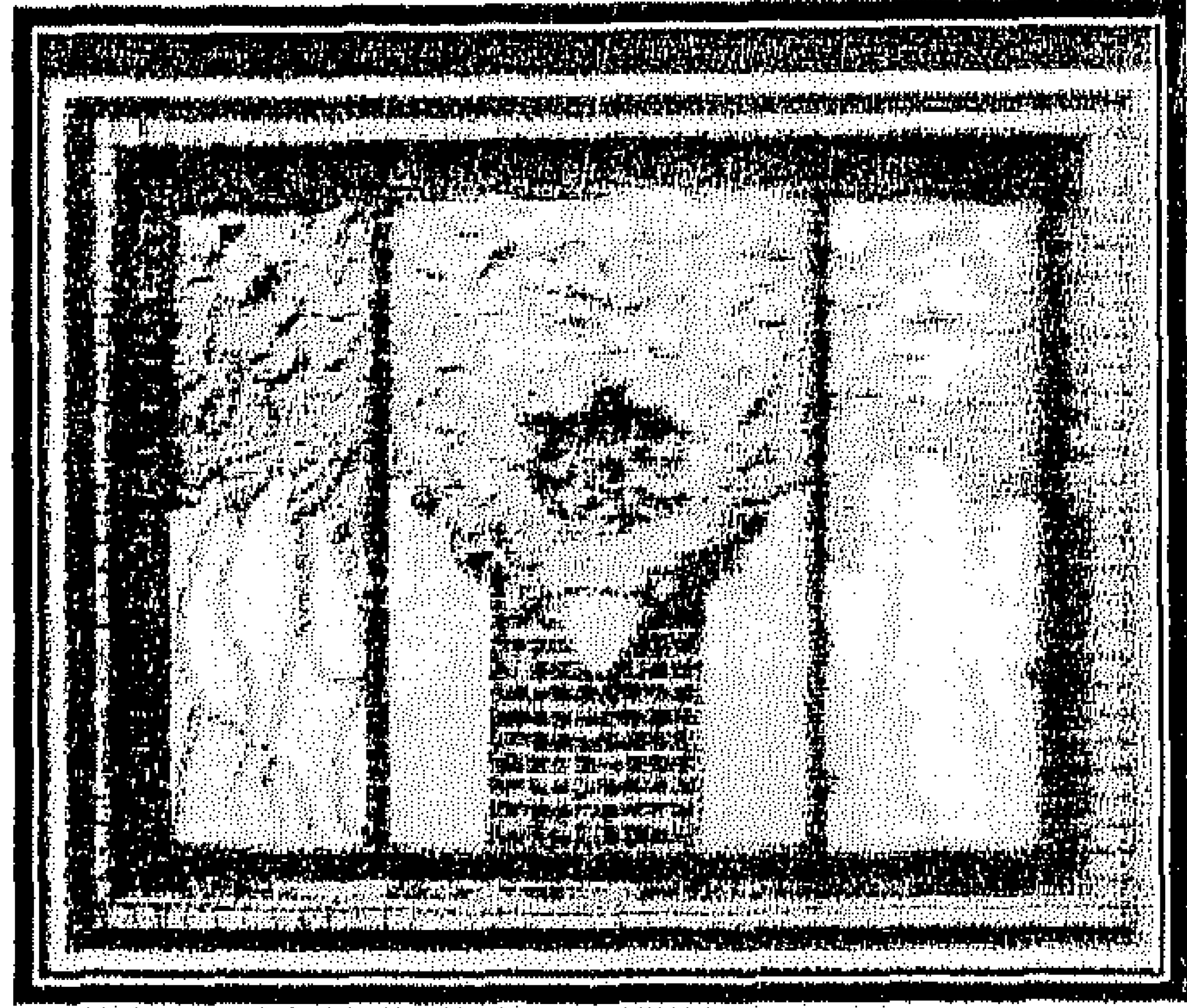
(أ) مشهد نهاري

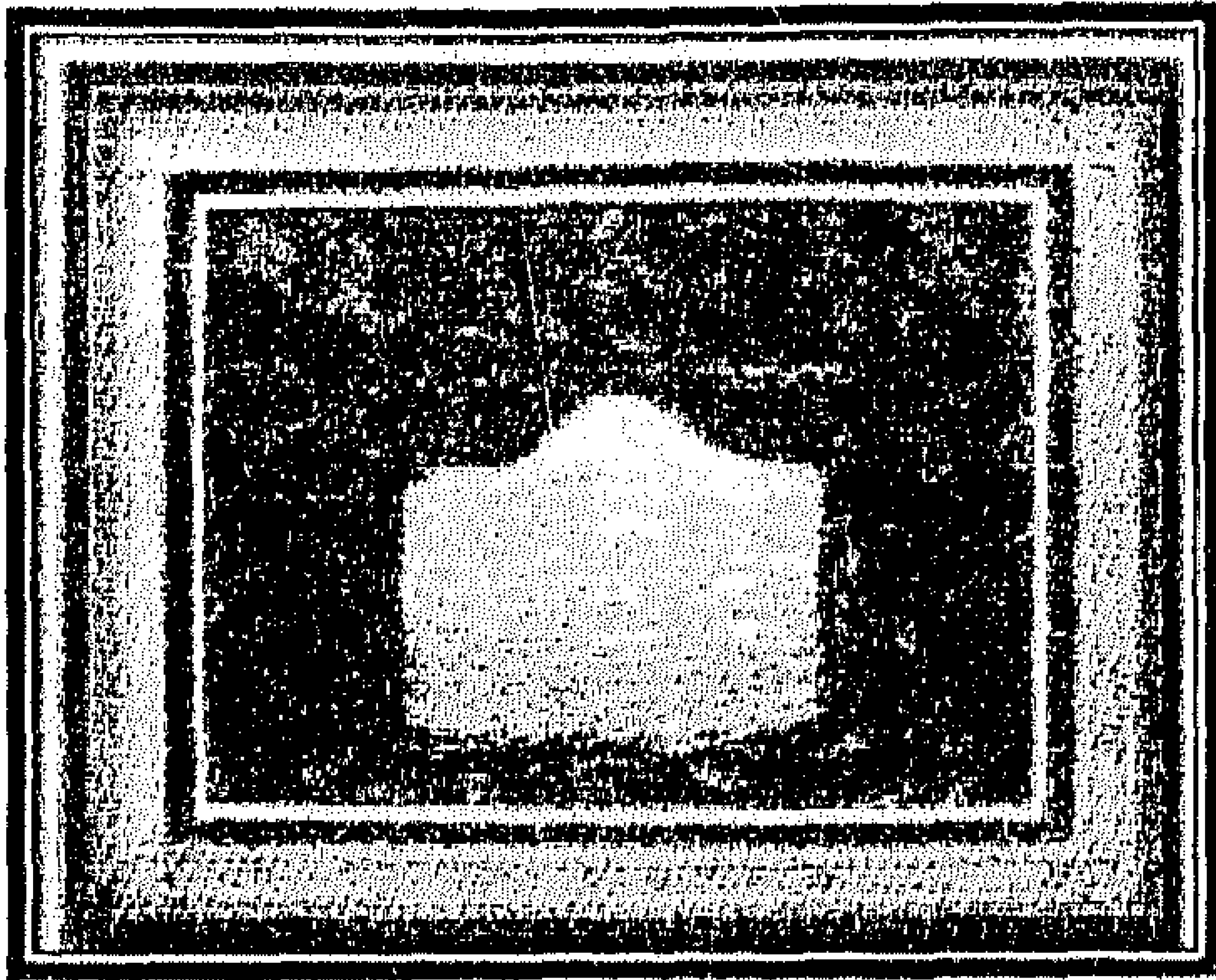


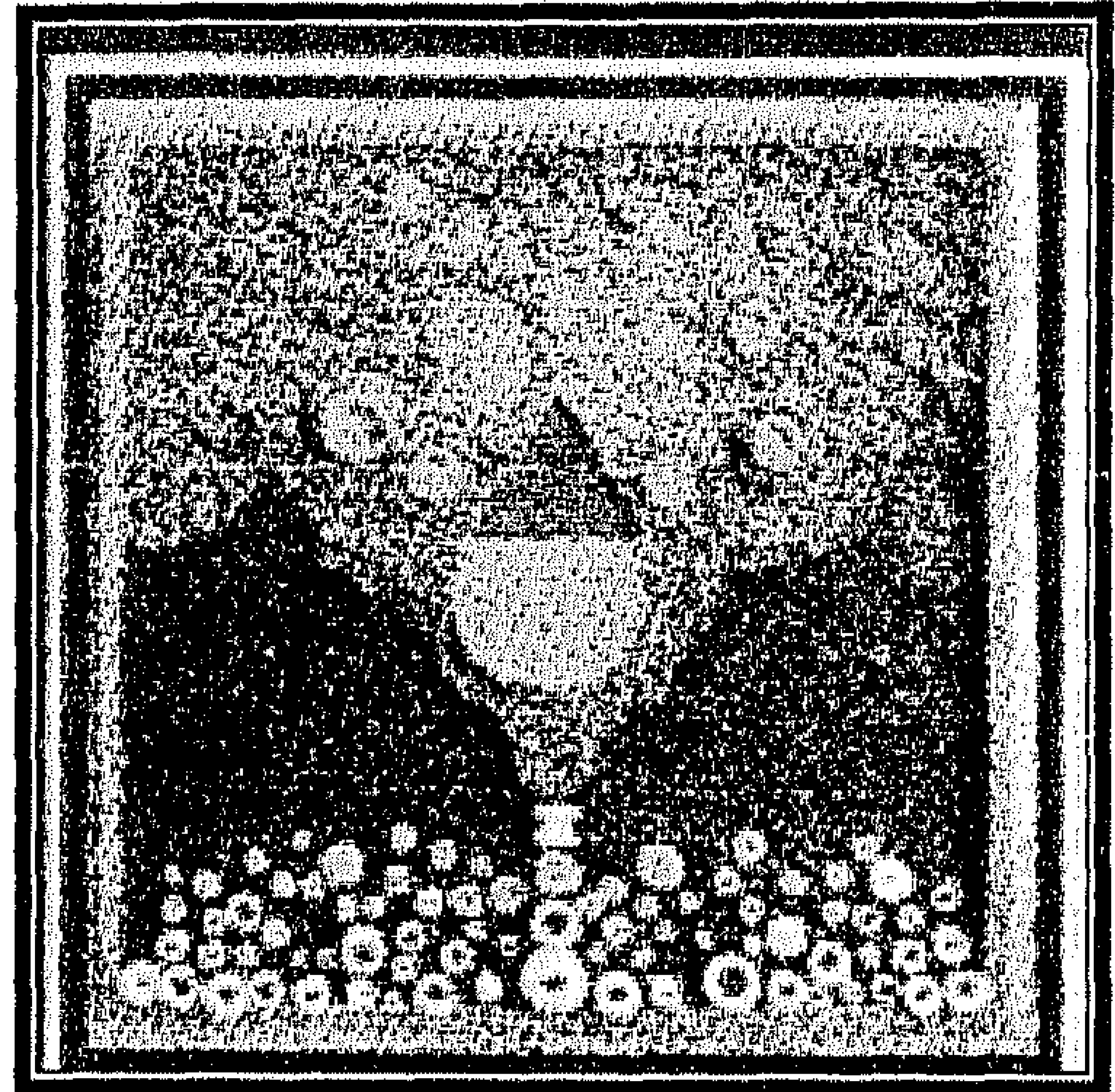
( ب) مشهد ليلي

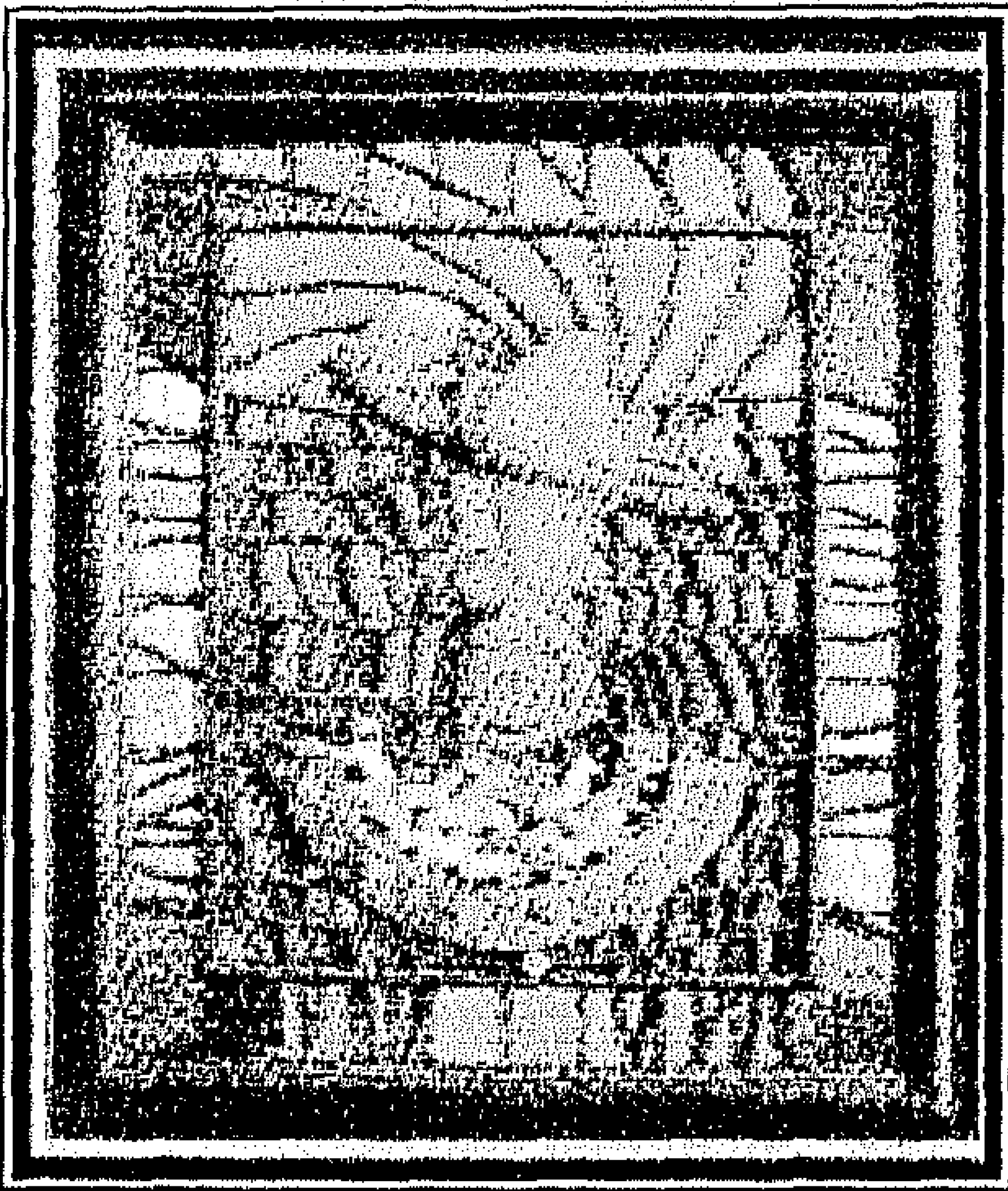
شكل( ٣٠٧)

**القنان محمد سالم.........** **..لوحة ١١** ..."جهاز الفيمتو ثانية وتسجيل حركة الخلية" ، فسيفساء رخامية وكسر سيراميك ، بمساحة ٥ مx ٣ م

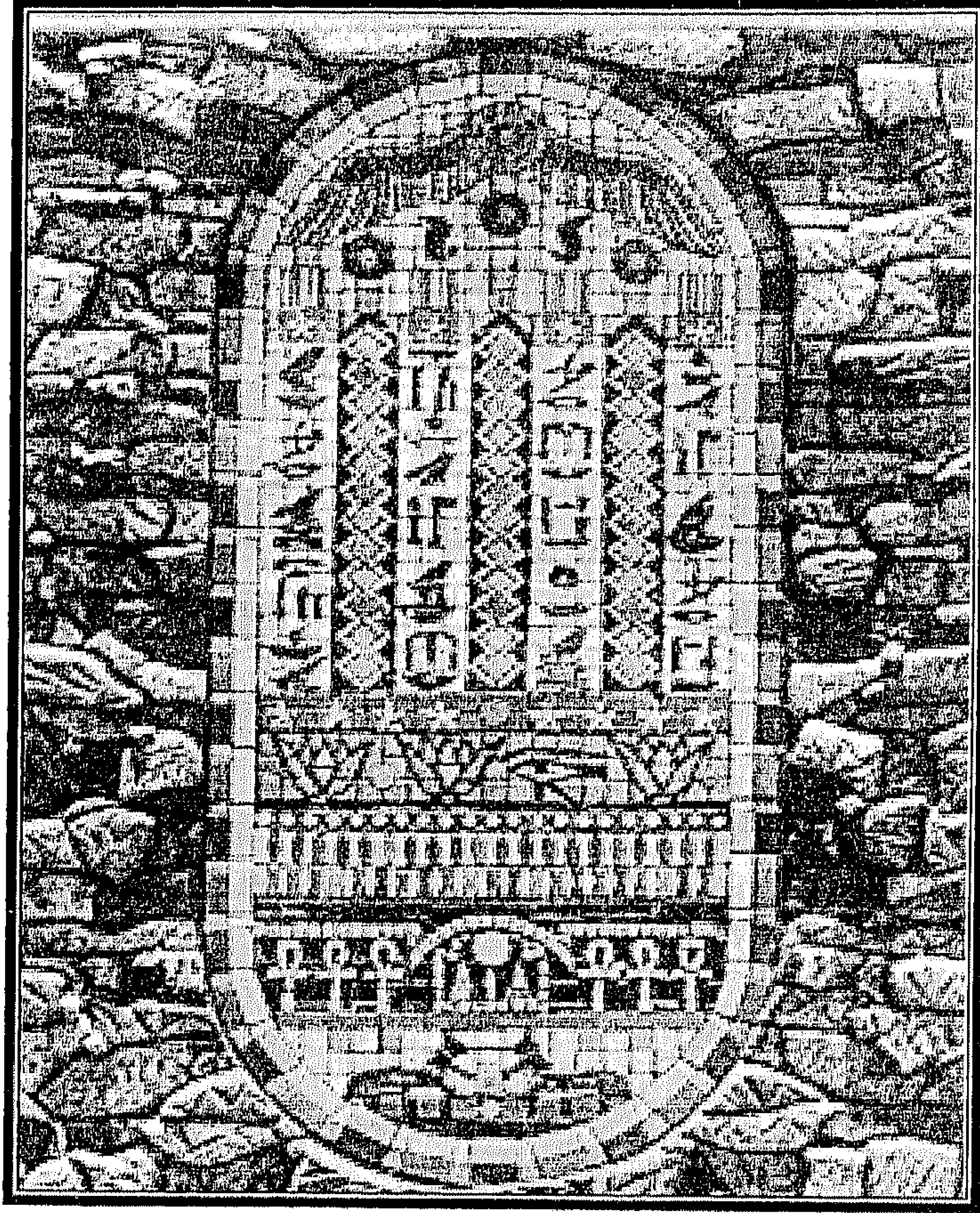

(أ)


(ب)

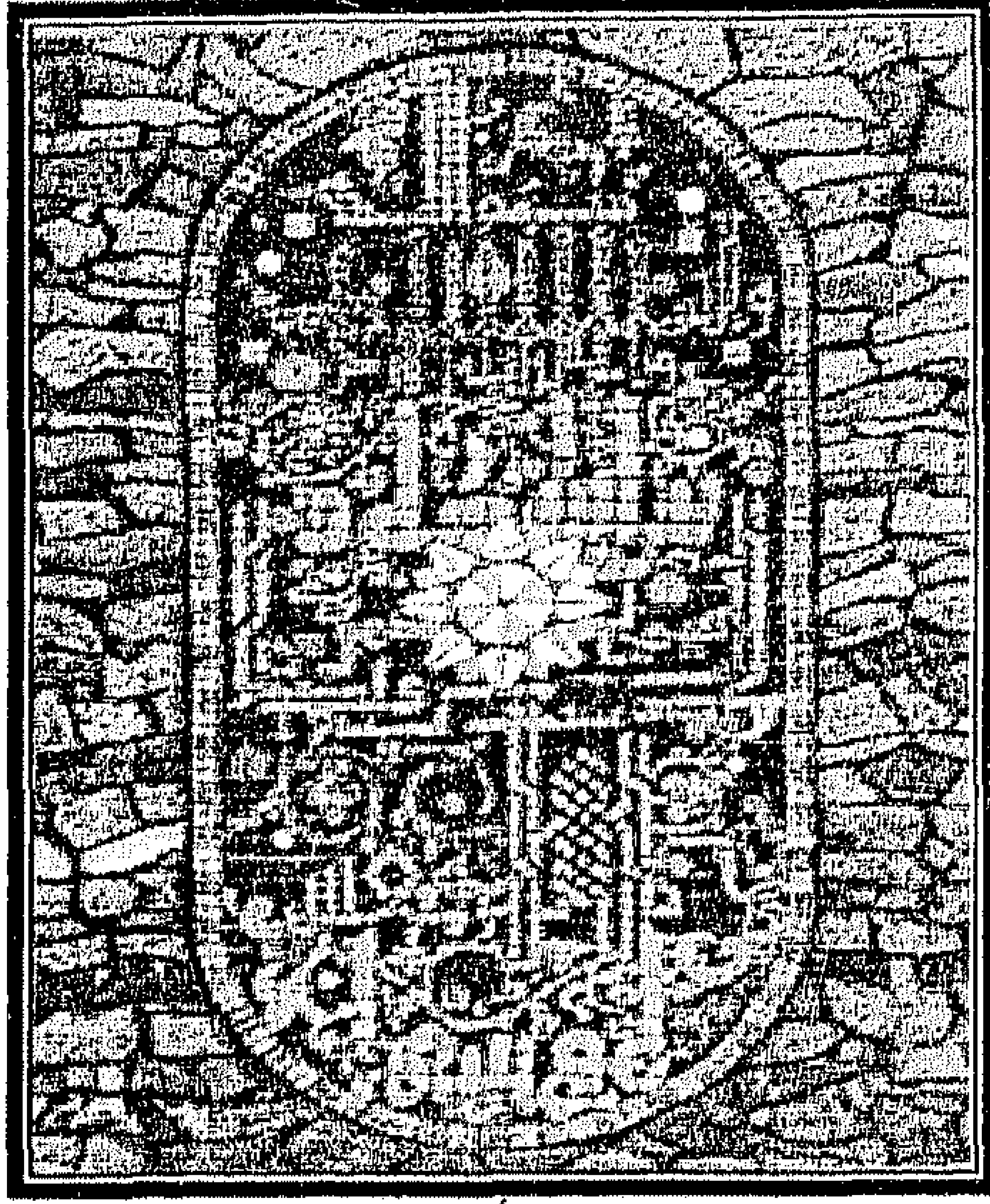

(ج)


(د)

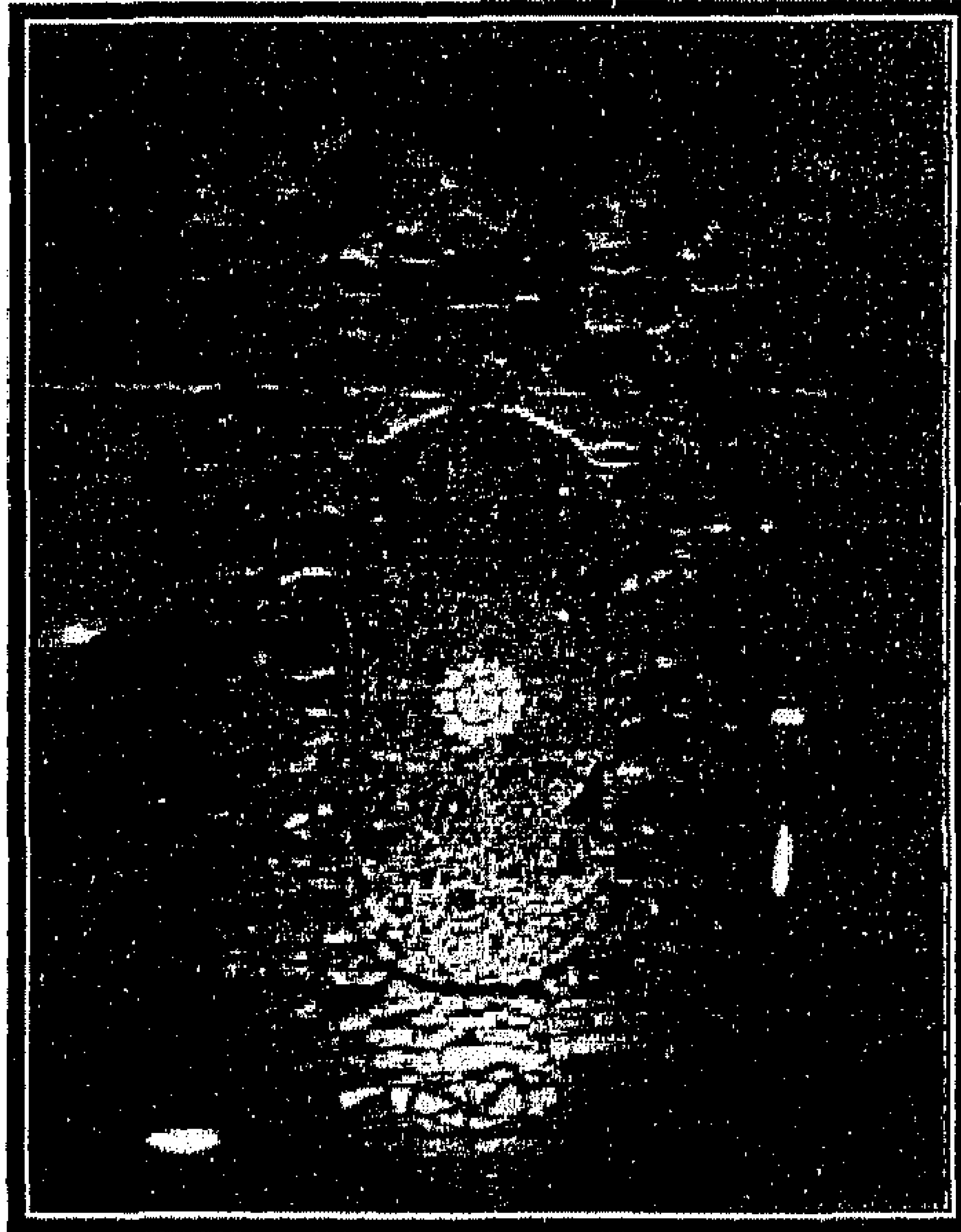
شكل (٣٠٨)
**الفنان محمد شاكر** .... لوحات تصويرية بخامات متعددة



شكل (٣٠٩)
**الفنان محمد شاكر** .... لوحة الحضارة الفرعونية ، ثلاثية الحضارة ، موزاييك وأحجار طبيعية ، المسطح الكلي ١٩م ، تقاطع طريق راس التين مع طريق الكورنيش ، الأسكندرية ،٢٠٠٢م .



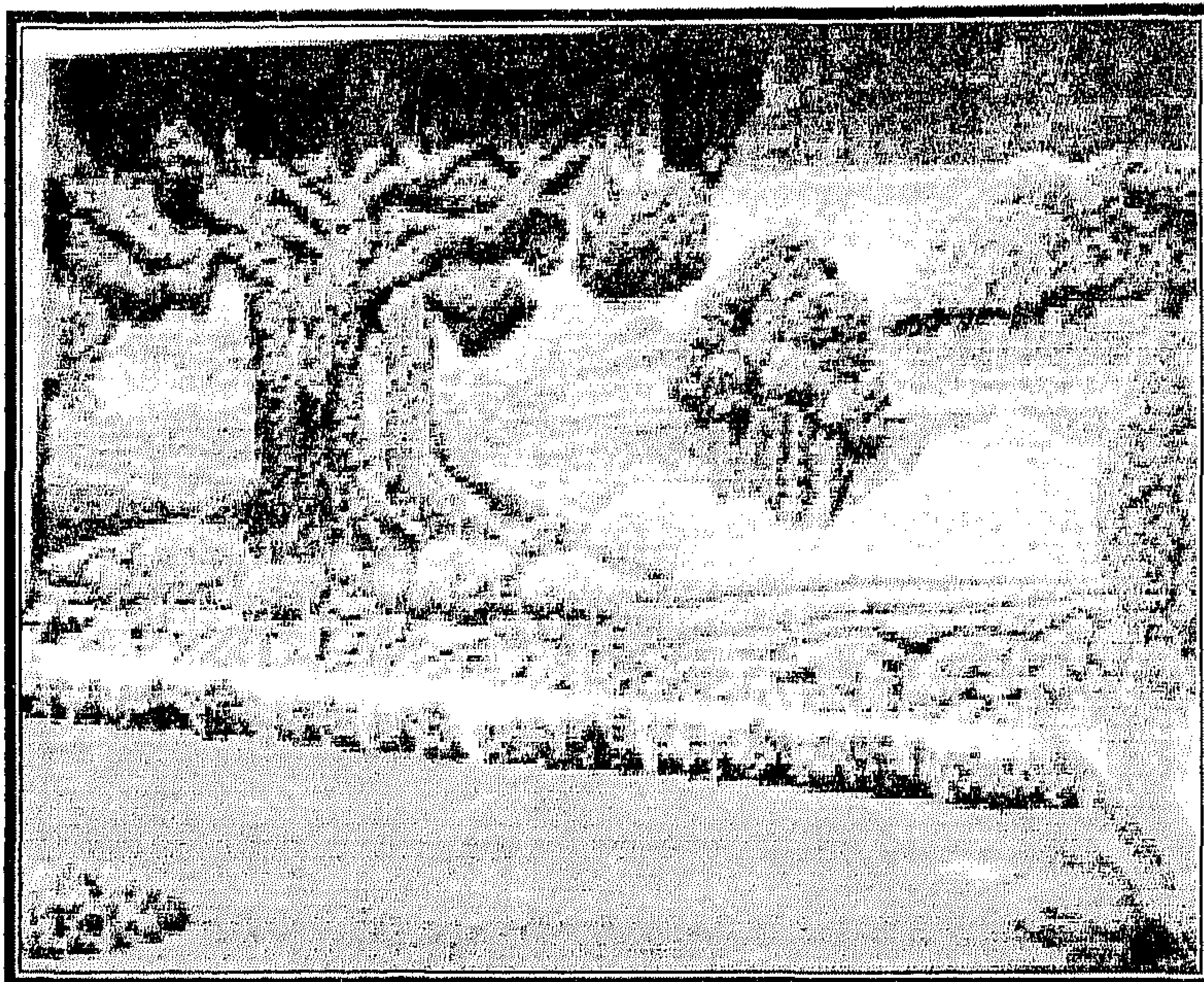
(أ)



(ب)

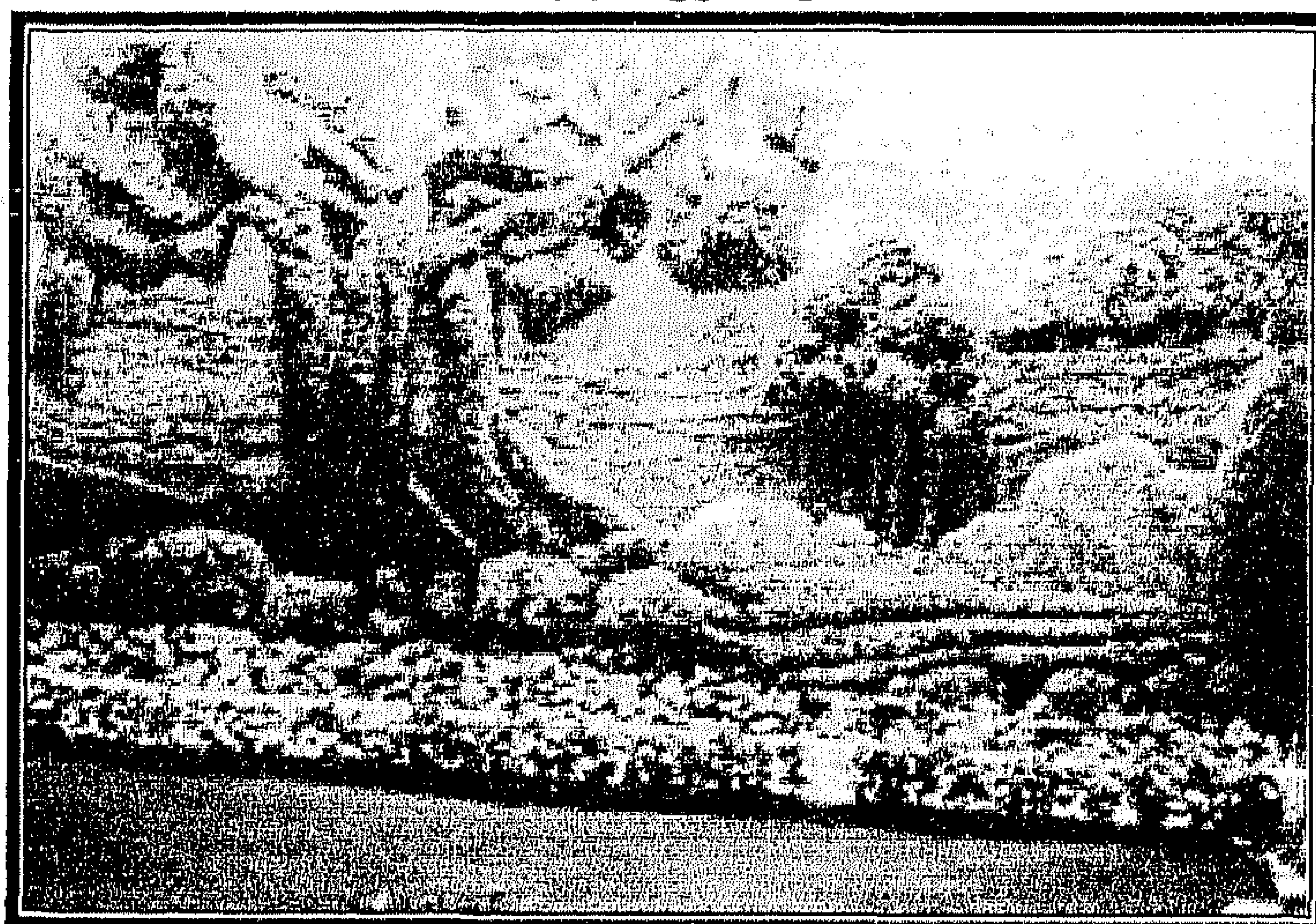
شكل (٣١٠)

**الفنان محمد شاكر** .... لوحة الحضارة الإسلامية ، ثلاثية الحضارة ، موزاييك وأحجار طبيعية ، المسطح الكلي ١٩م ، تقاطع طريق راس التين مع طريق الكورنيش ، الأسكندرية ،٢٠٠٢م .



(أ) مشهد نهاري

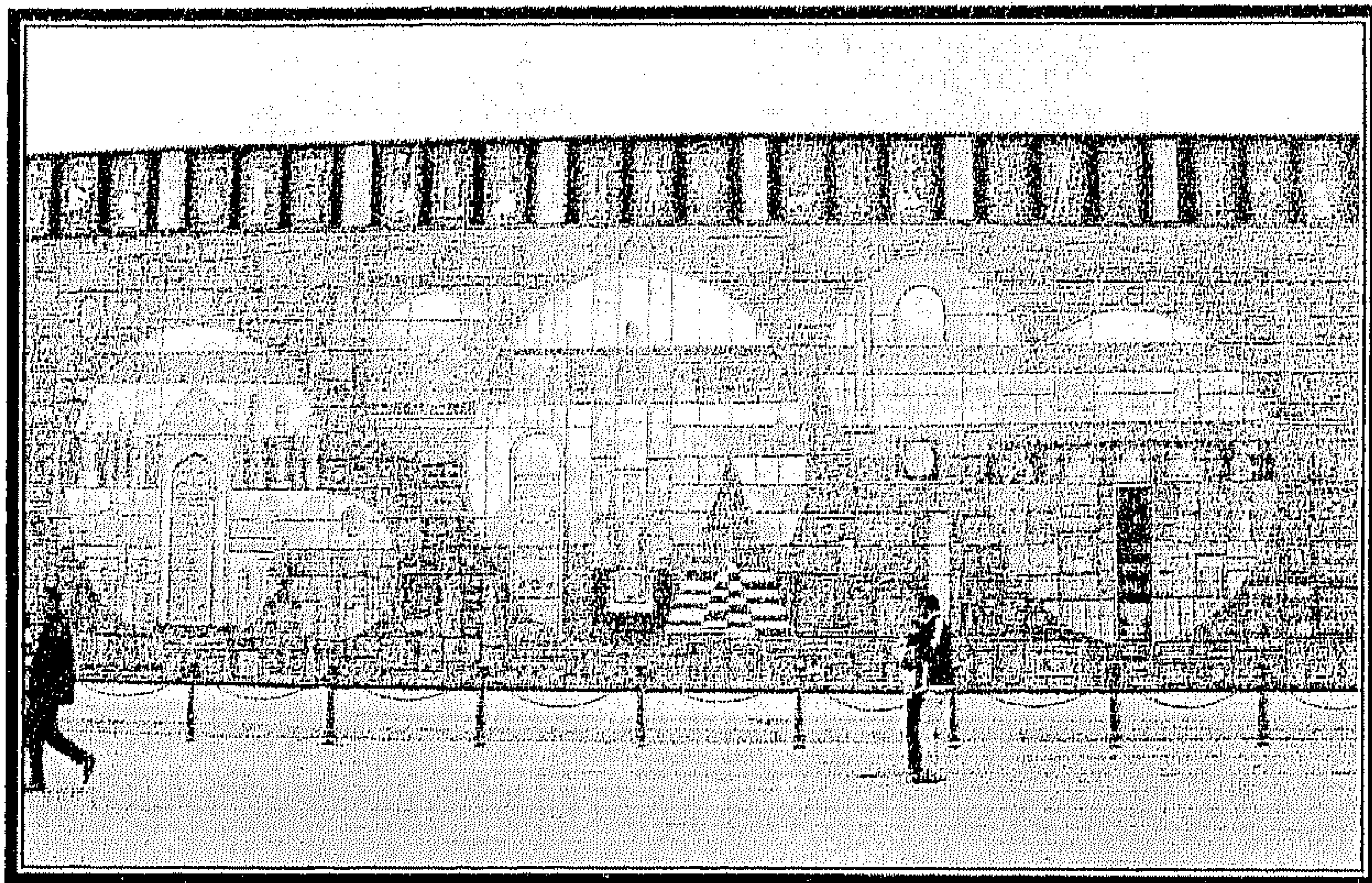
**الفنان محمد شاكر** .... جدارية منظر طبيعي ، حديقة مسكن خاص ، نحت بارز ورخام وأحجار وصخور طبيعية



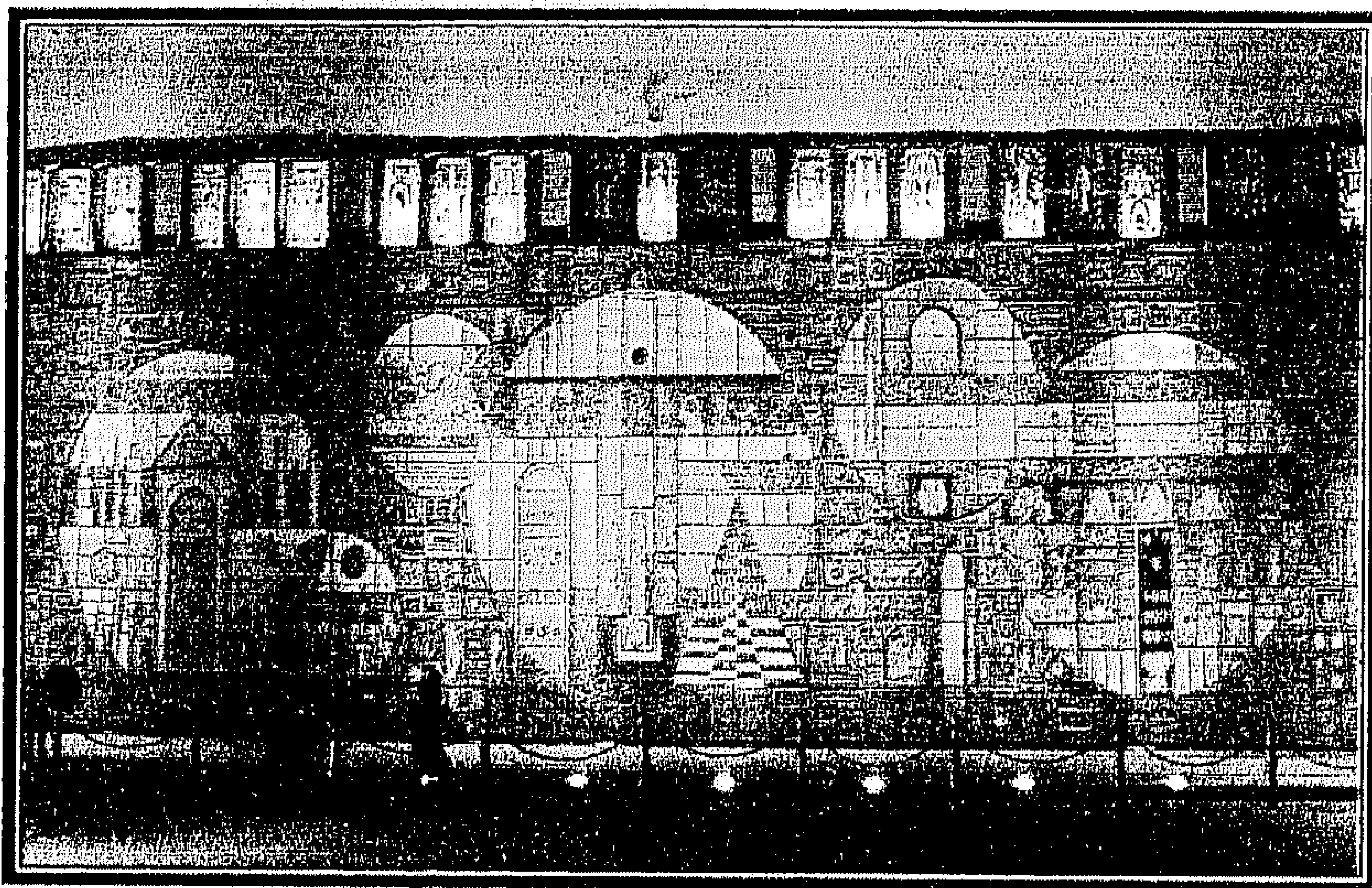
(ب) مشهد ليلي

شكل (٣١١)

**الفنان محمد شاكر** .... جدارية منظر طبيعي ، حديقة مسكن خاص ، نحت بارز ورخام وأحجار وصخور طبيعية ، نظام ضوئي Light system يعمل في تكامل مع نظام مائي Water system مع نظام موسيقى Sound system



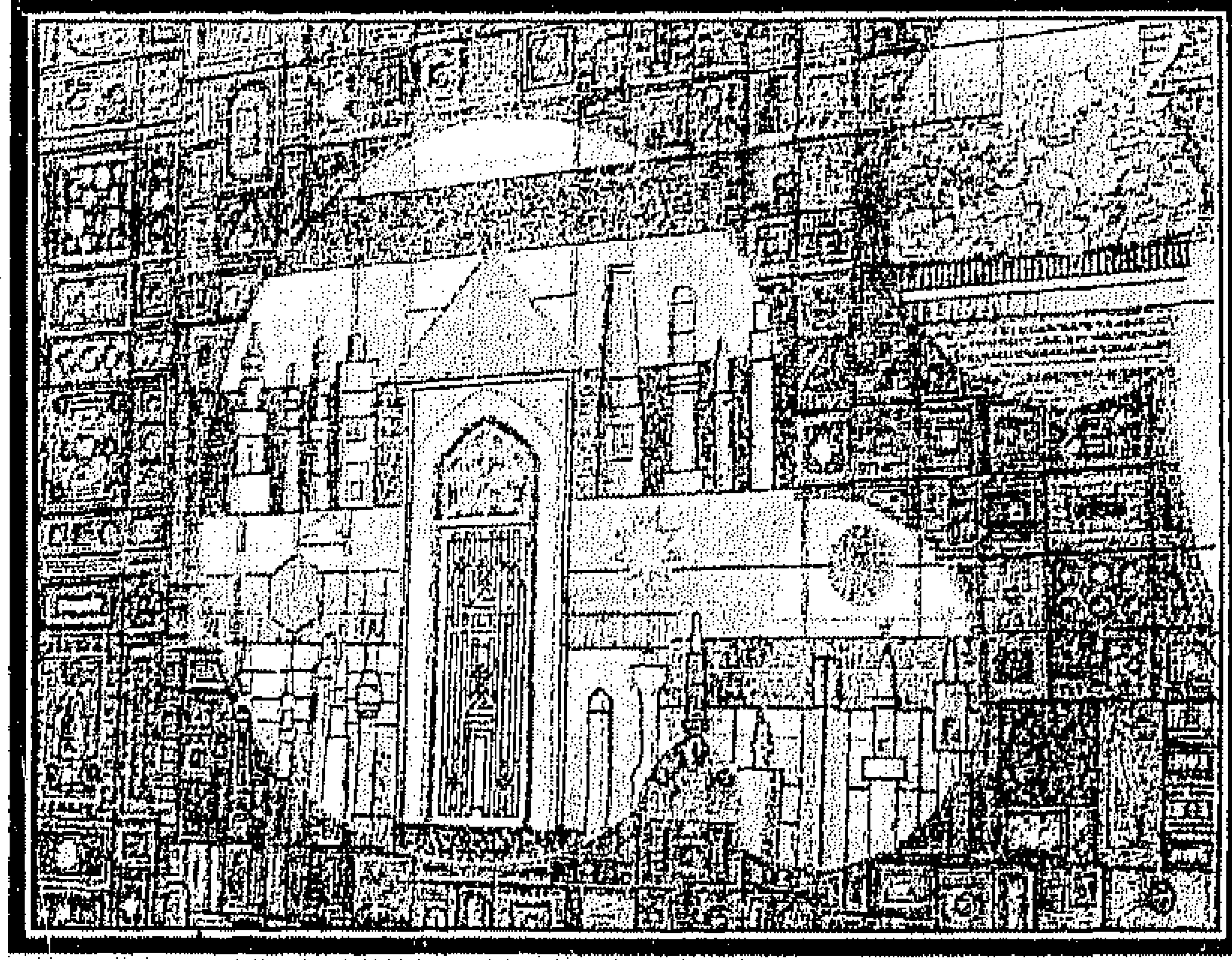
(أ) مشهد نهاري

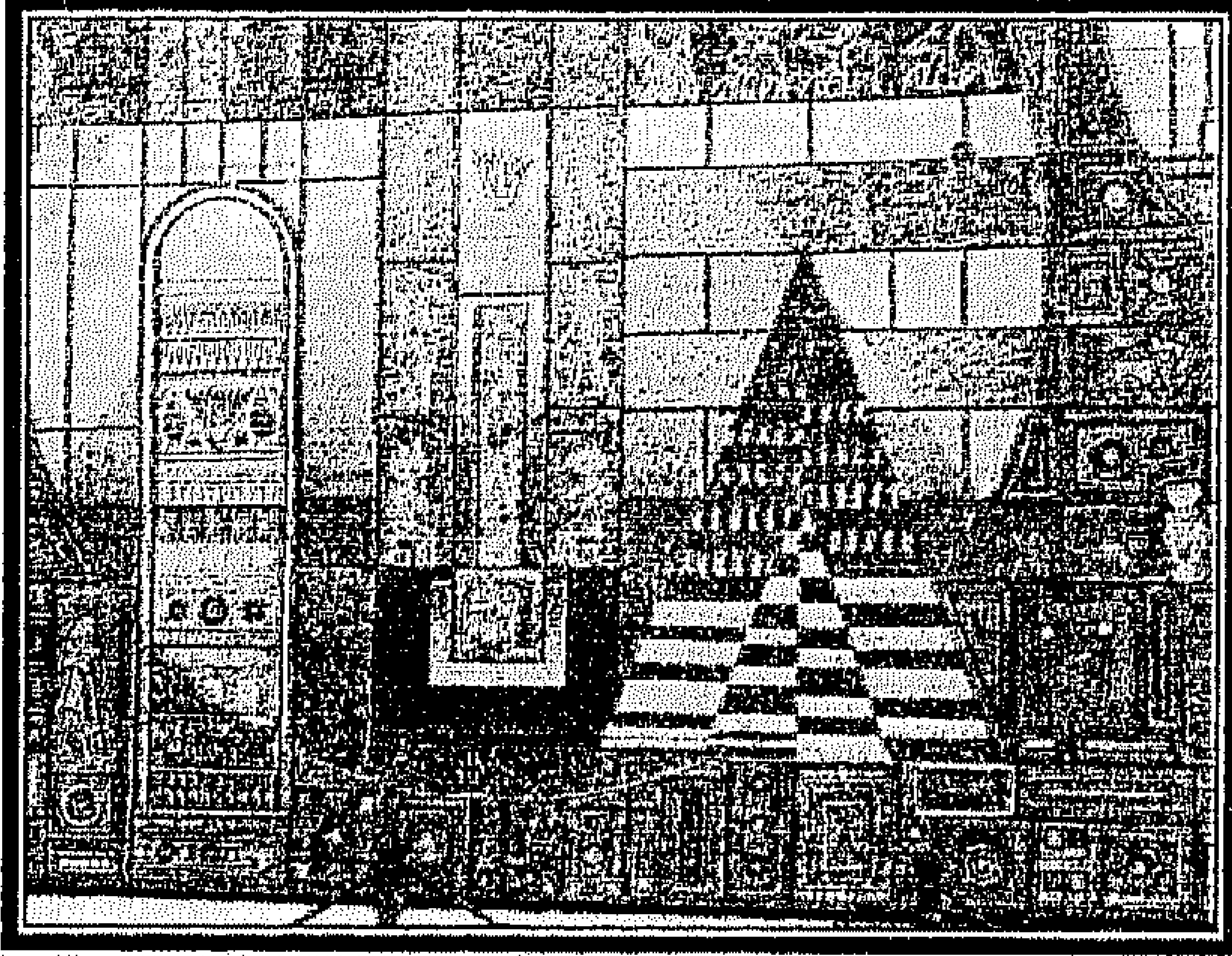


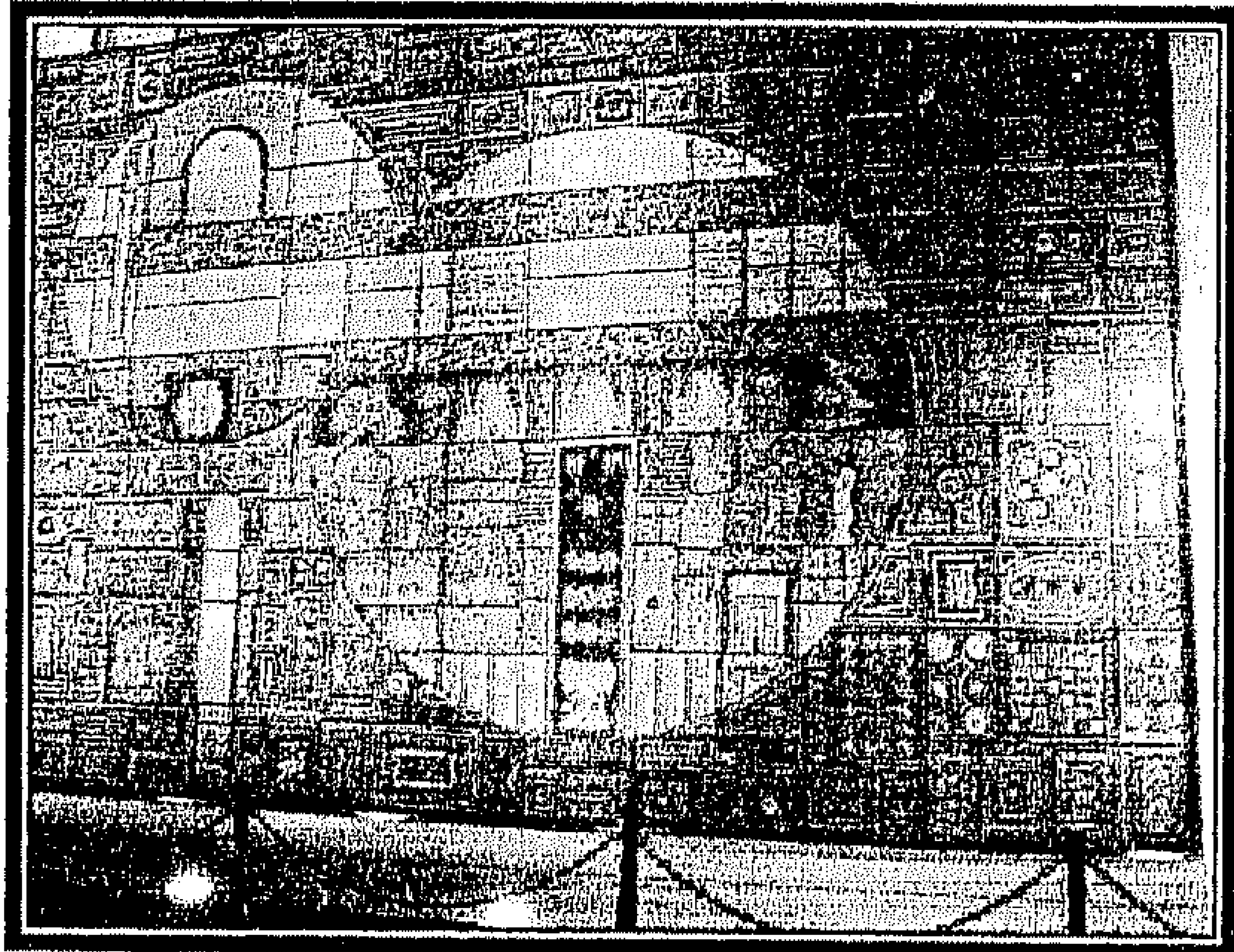
(ب) مشهد ليلي

شكل (٣١٢)

**الفنان محمد شاكر** ... جدارية محكى القلعة، الساحة الرئيسية أمام قلعة قايتباي ، مسطح العمل ١٨٤م٢، ٢٠٠٢م.

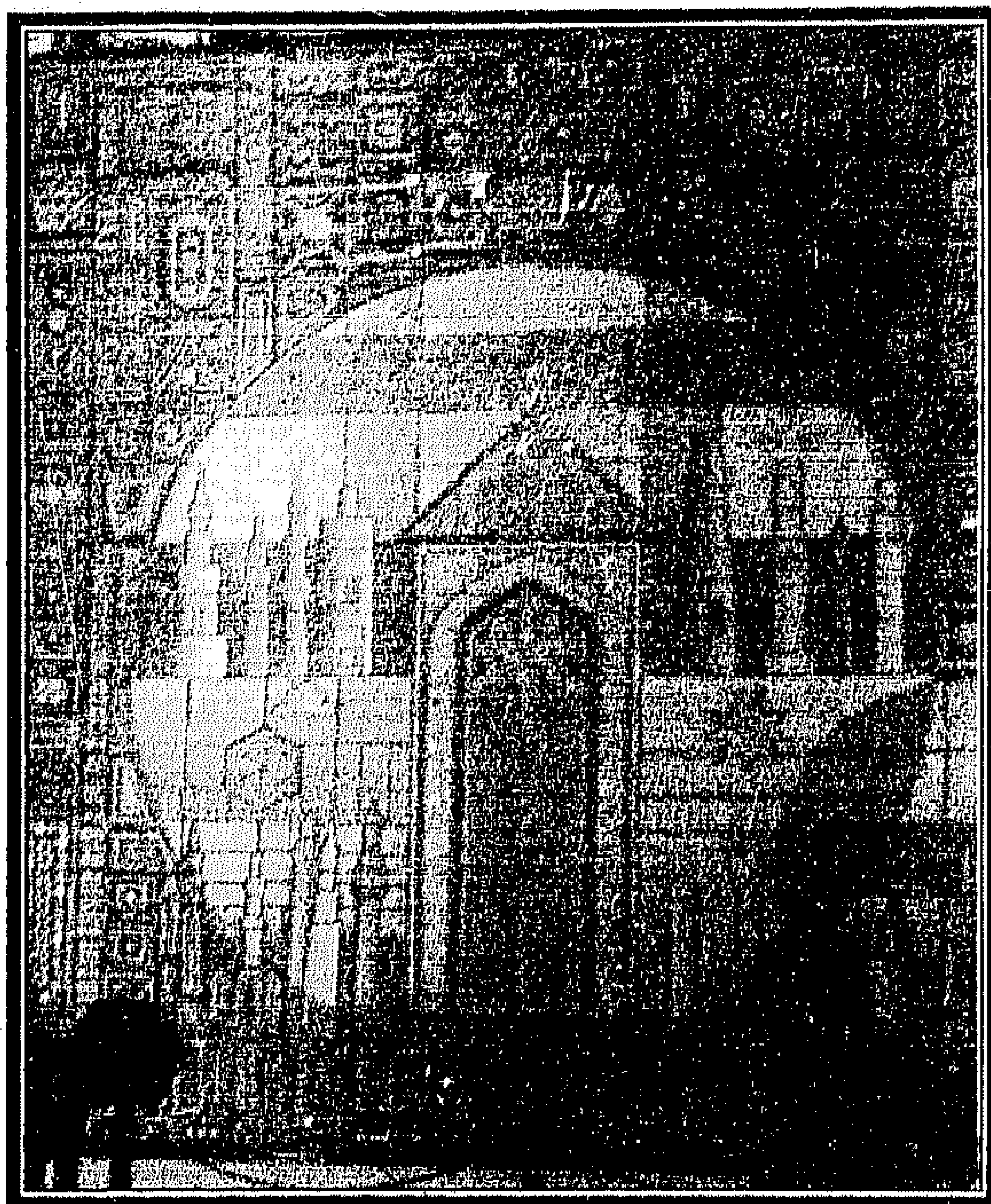

(ج)


(د)

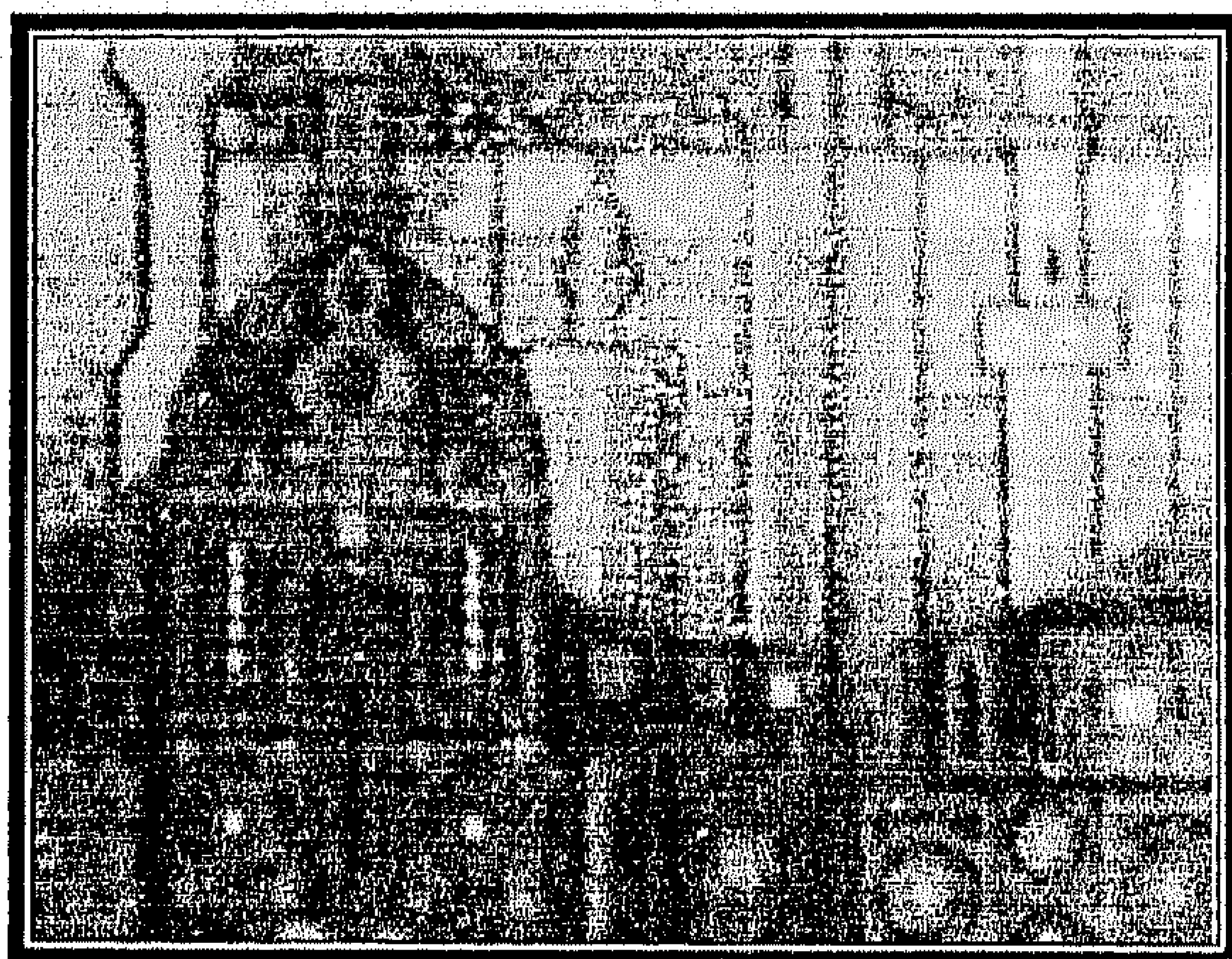

(هـ)

شكل (٣١٢)

**الفنان محمد شاكر** ... جدارية محكى القلعة، الساحة الرئيسية أمام قلعة قايتباي ،تفصيليات الحضارات الثلاث الكبرى ( الحضارة المصرية القديمة والحضارة اليونانية الرومانية، والحضارة الإسلامية)



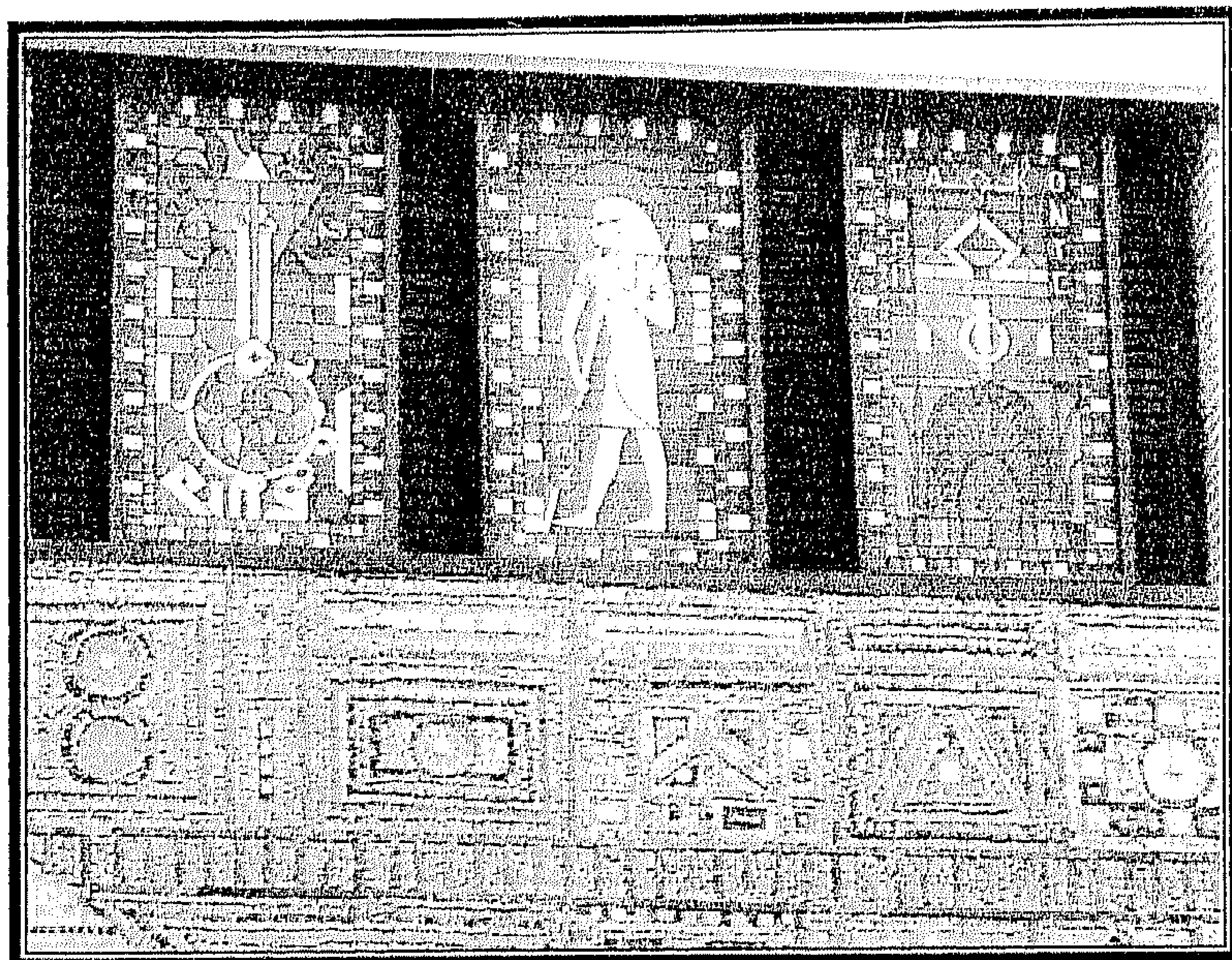
(و)



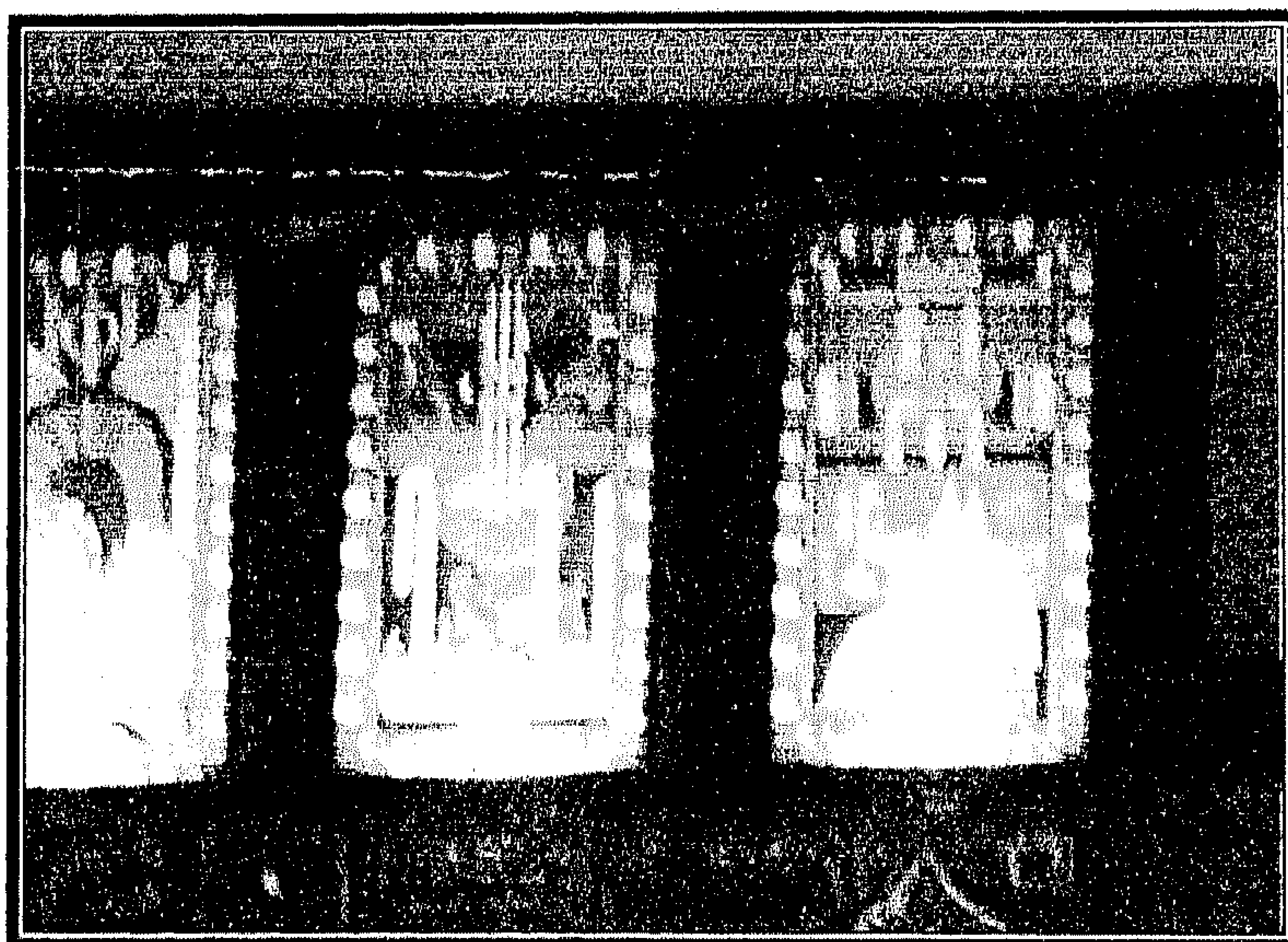
(ي)

شكل (٣١٢)

**الفنان محمد شاكر** ... جدارية محكى القلعة، الساحة الرئيسية أمام قلعة قايتباي ،تفصيليات من مظاهر الحضارة الإسلامية



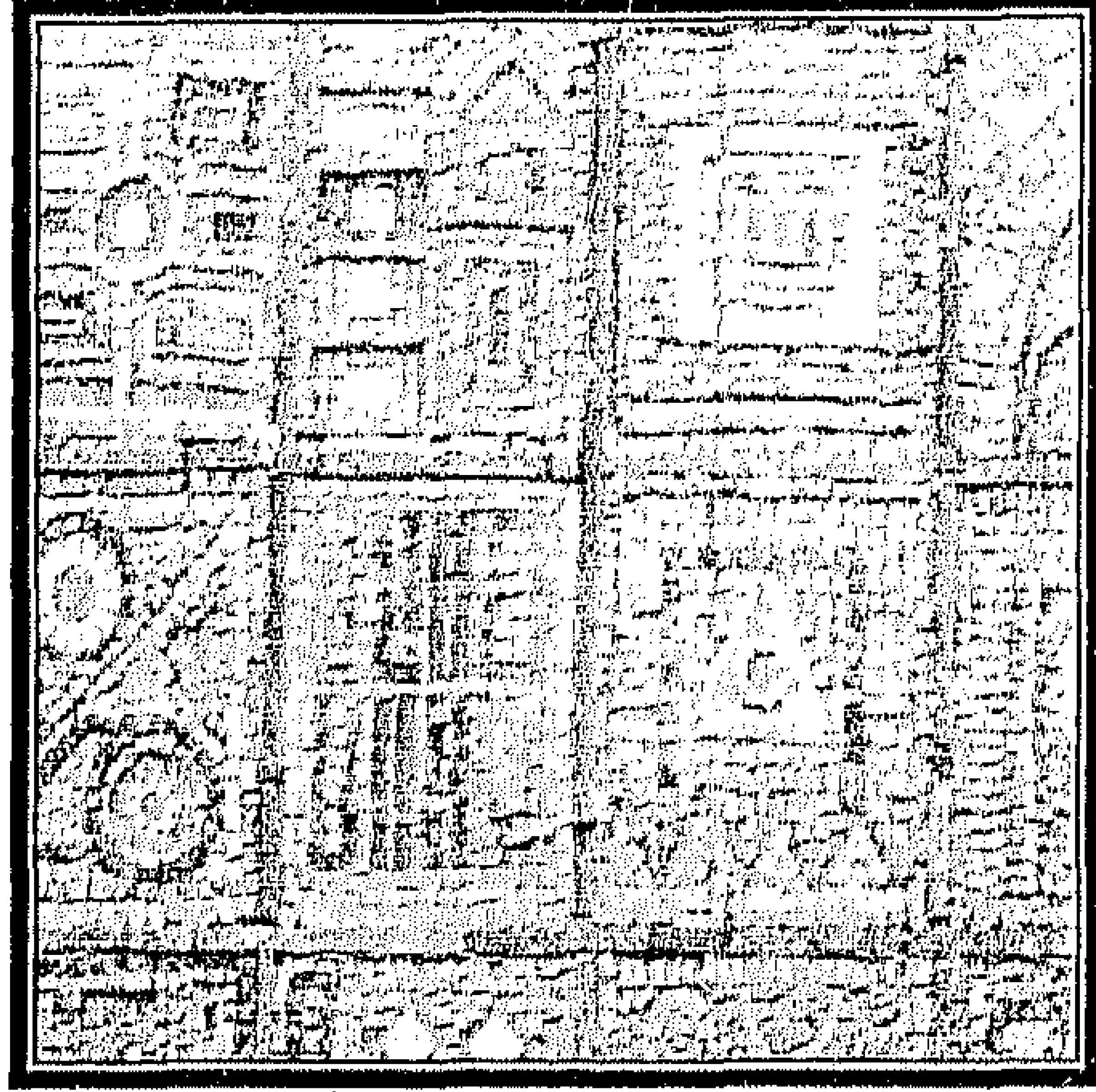
(أ) مشهد نهاري

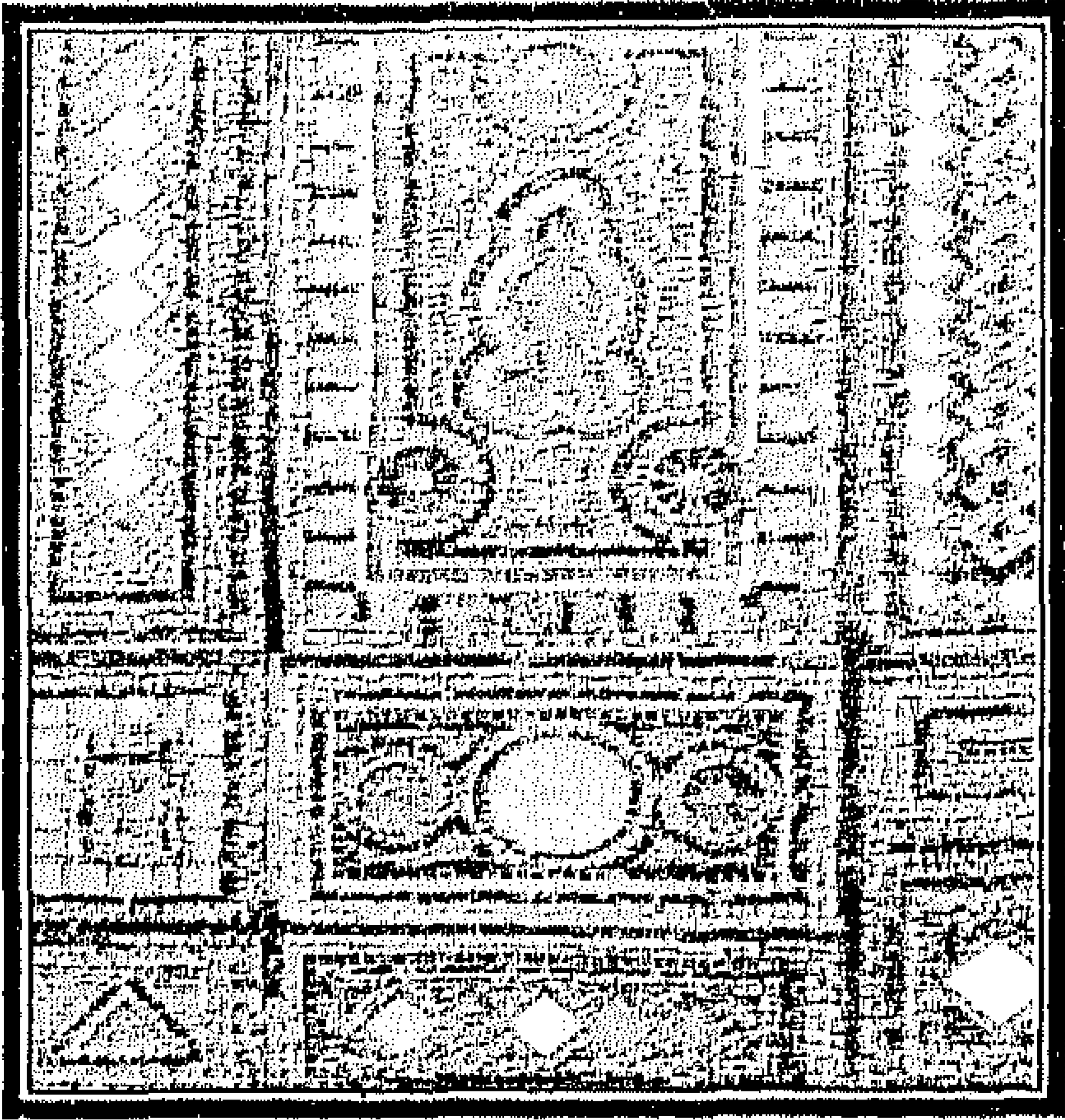


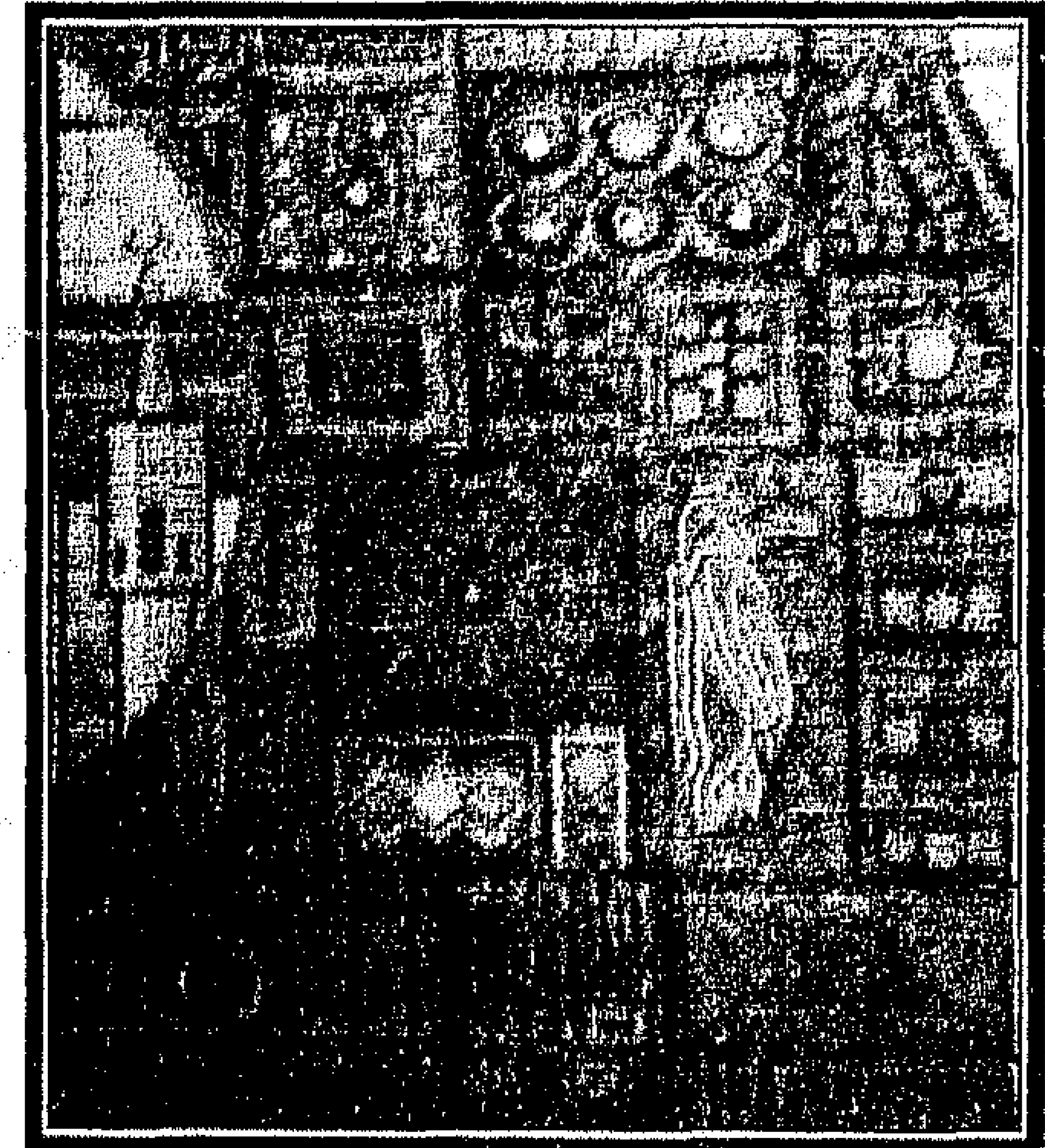
(ب) مشهد ليلي

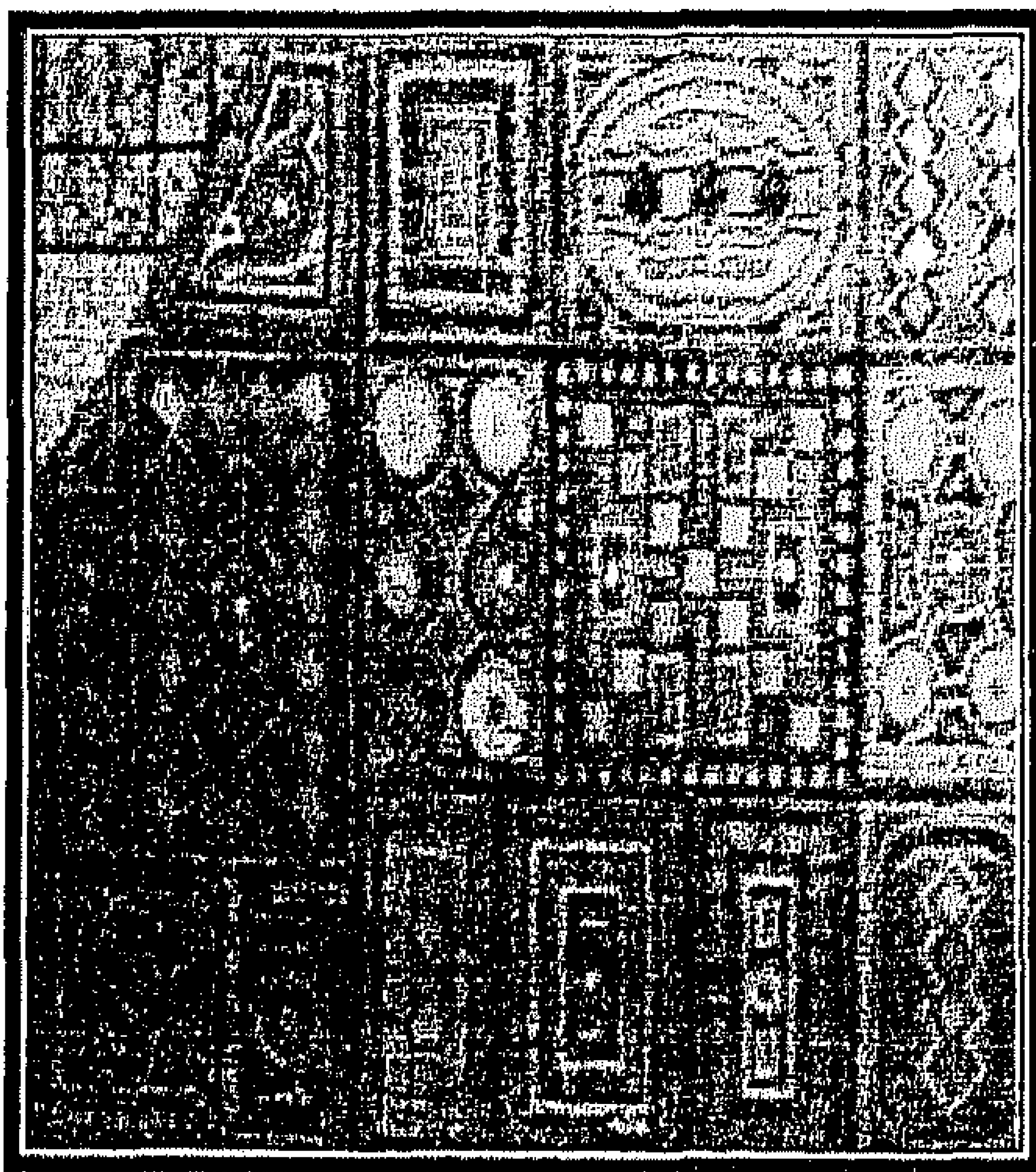
شكل (٣١٣)

**الفنان محمد شاكر** ... جدارية محكى القلعة، شبابيك الزجاج المعشق الإحدى وعشرين لآلهة المصرين القدماء في شريط أعلى الجدارية .


(أ)

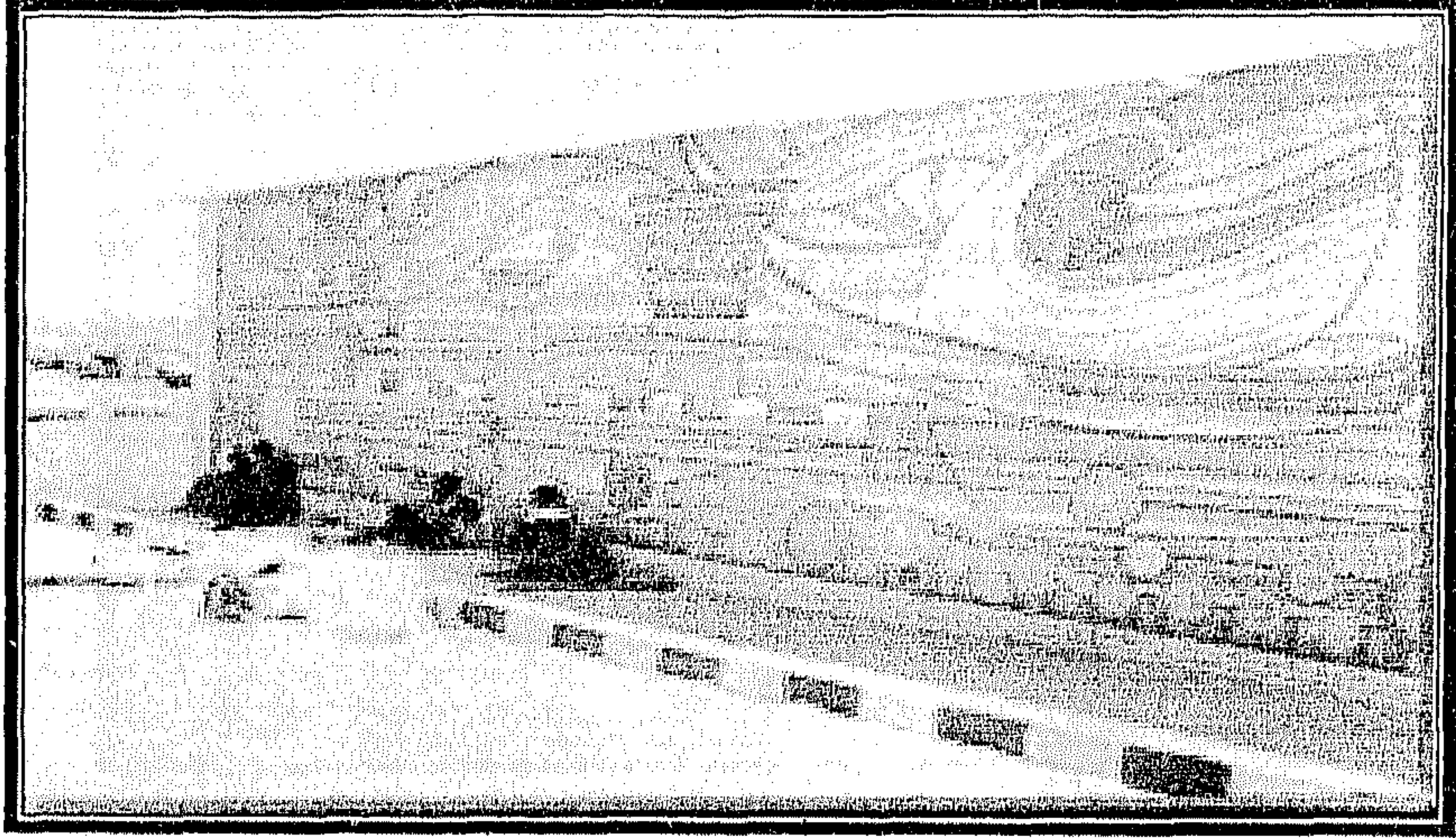

(ب)


(ج)

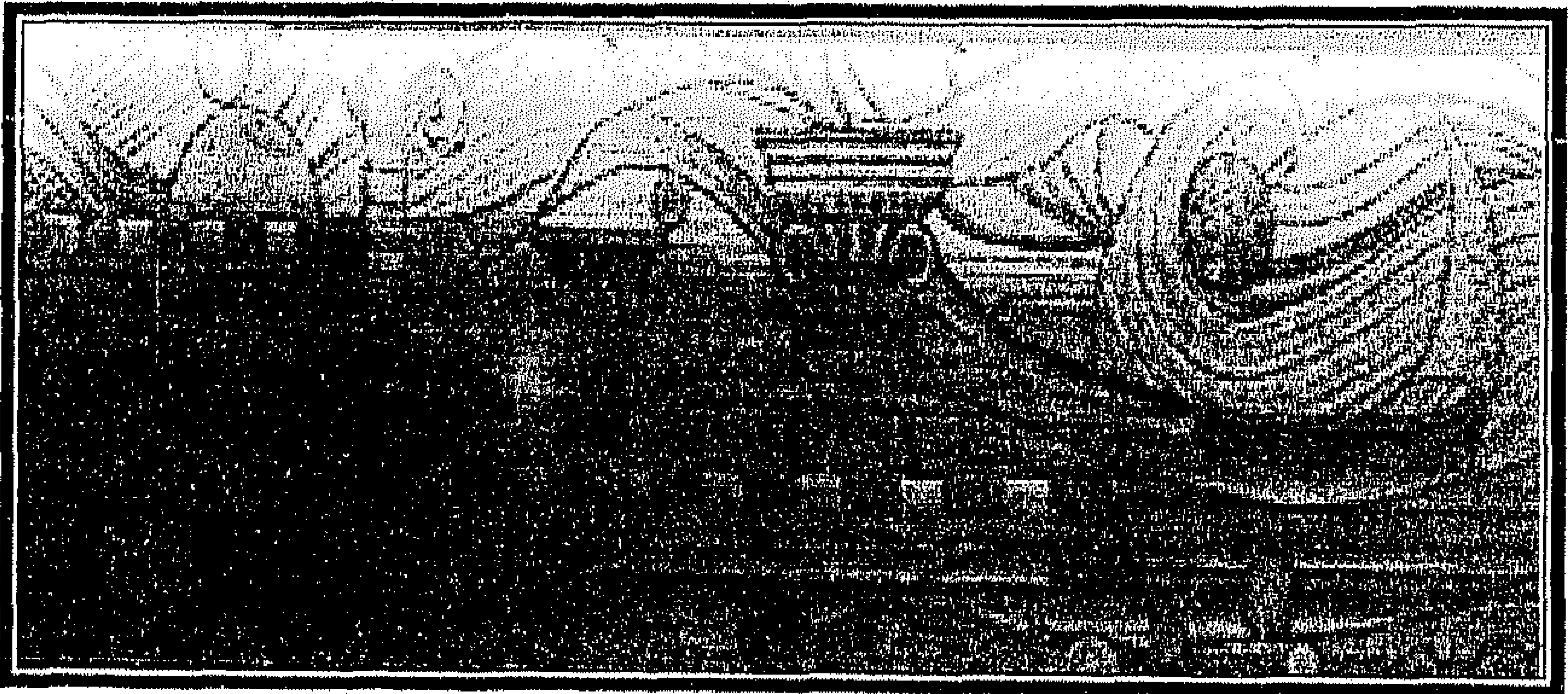

(د)

شكل (٣١٤)

**الفنان محمد شاكر** ...... تفصيليات من جدارية محكى القلعة، خامات متعددة من أحجار طبيعية وصخور وجرانيت ورخام في امتزاج مع القطع الزجاجية التي تتألق وتعكس الضوء.



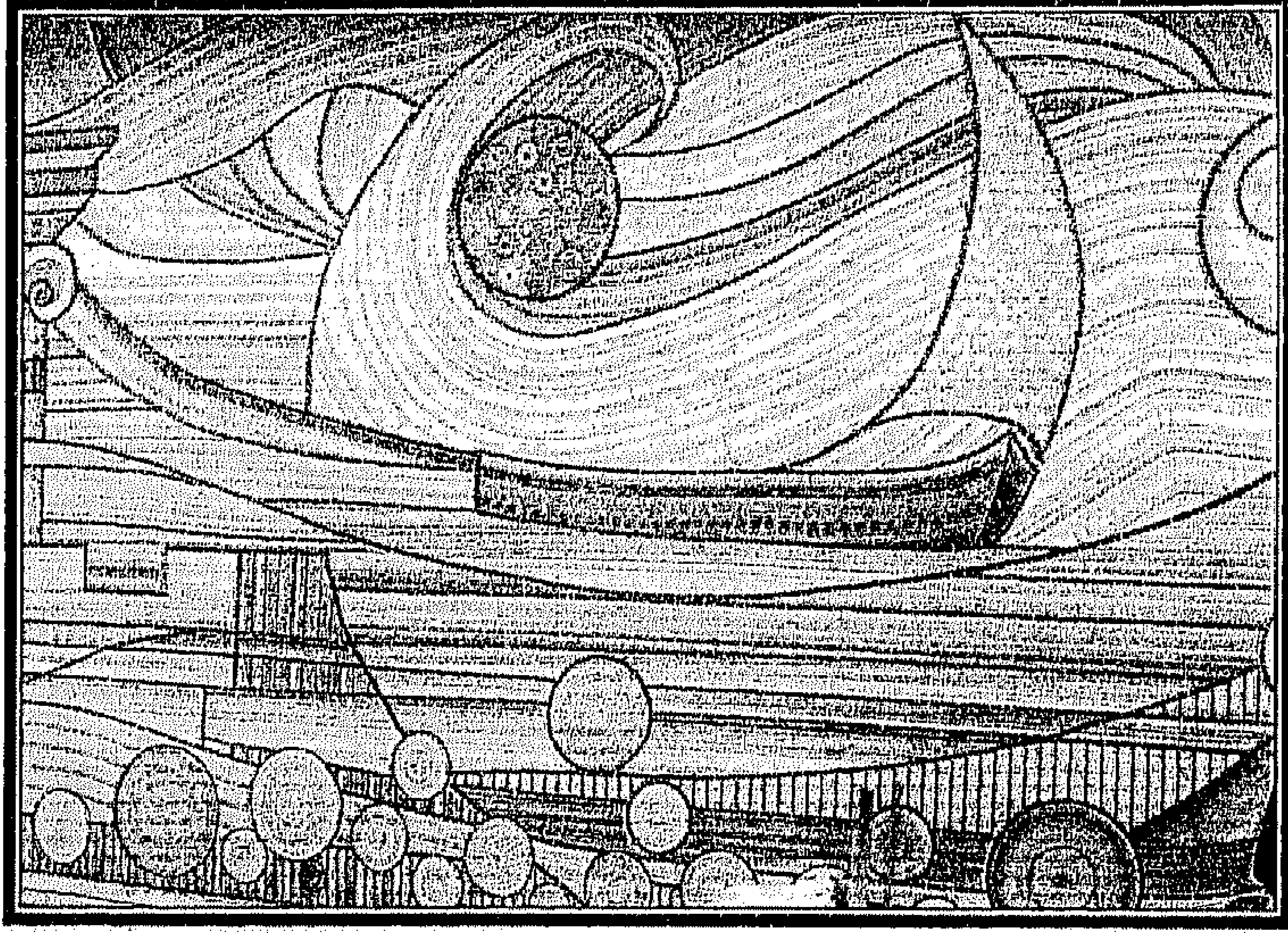
(أ) مشهد نهاري



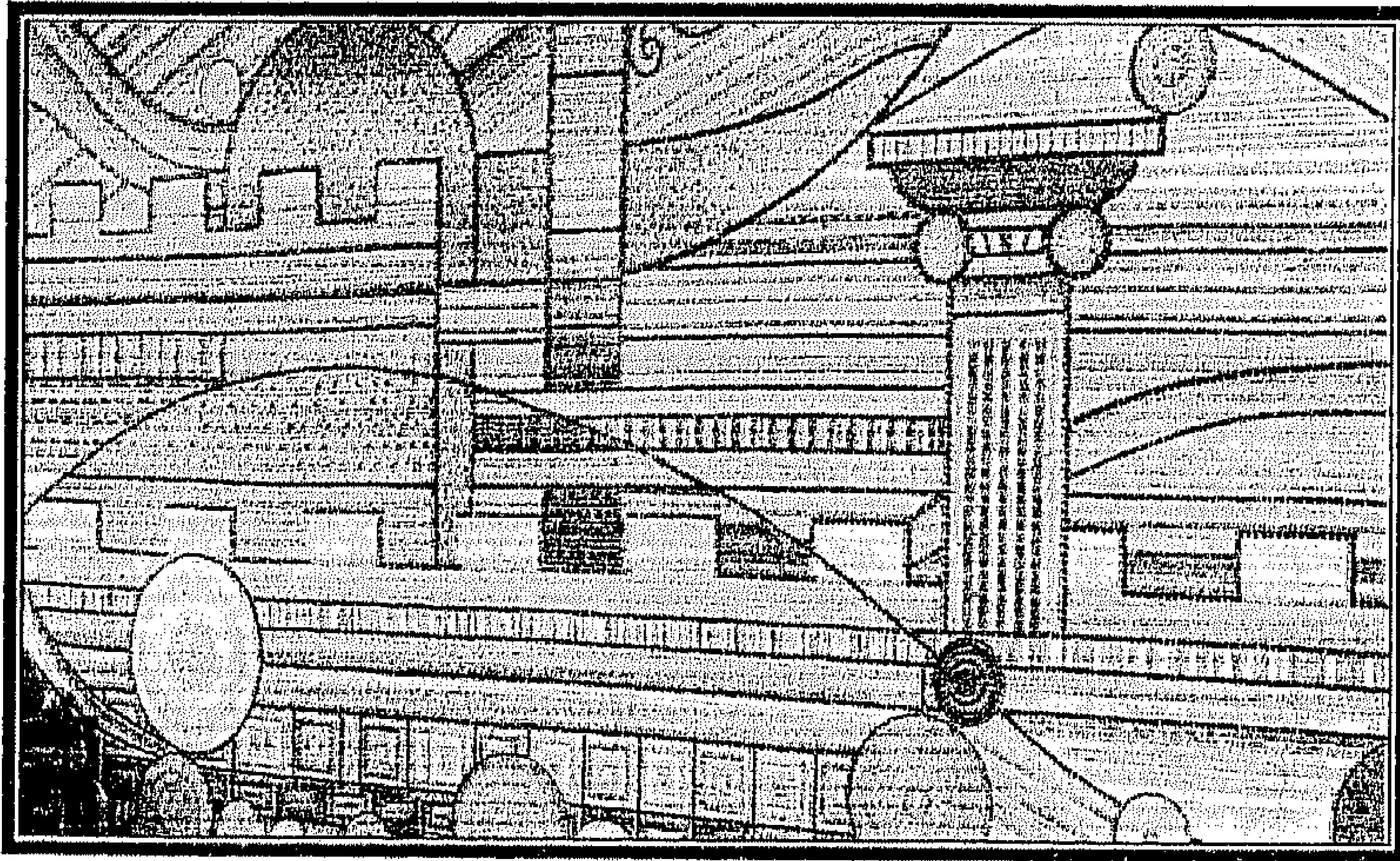
(ب) مشهد ليلي

شكل (٣١٥)

**الفنان محمد شاكر** ...... جدارية الشاطيء ، تصوير للحائط الفاصل بين منطقة إصلاح المراكب وشاطئ منطقة "الأنفوشى" "بحرى"، فسيفساء زجاجية ، مسطح العمل٦٦ متر٢ ، ٢٠٠٢م.



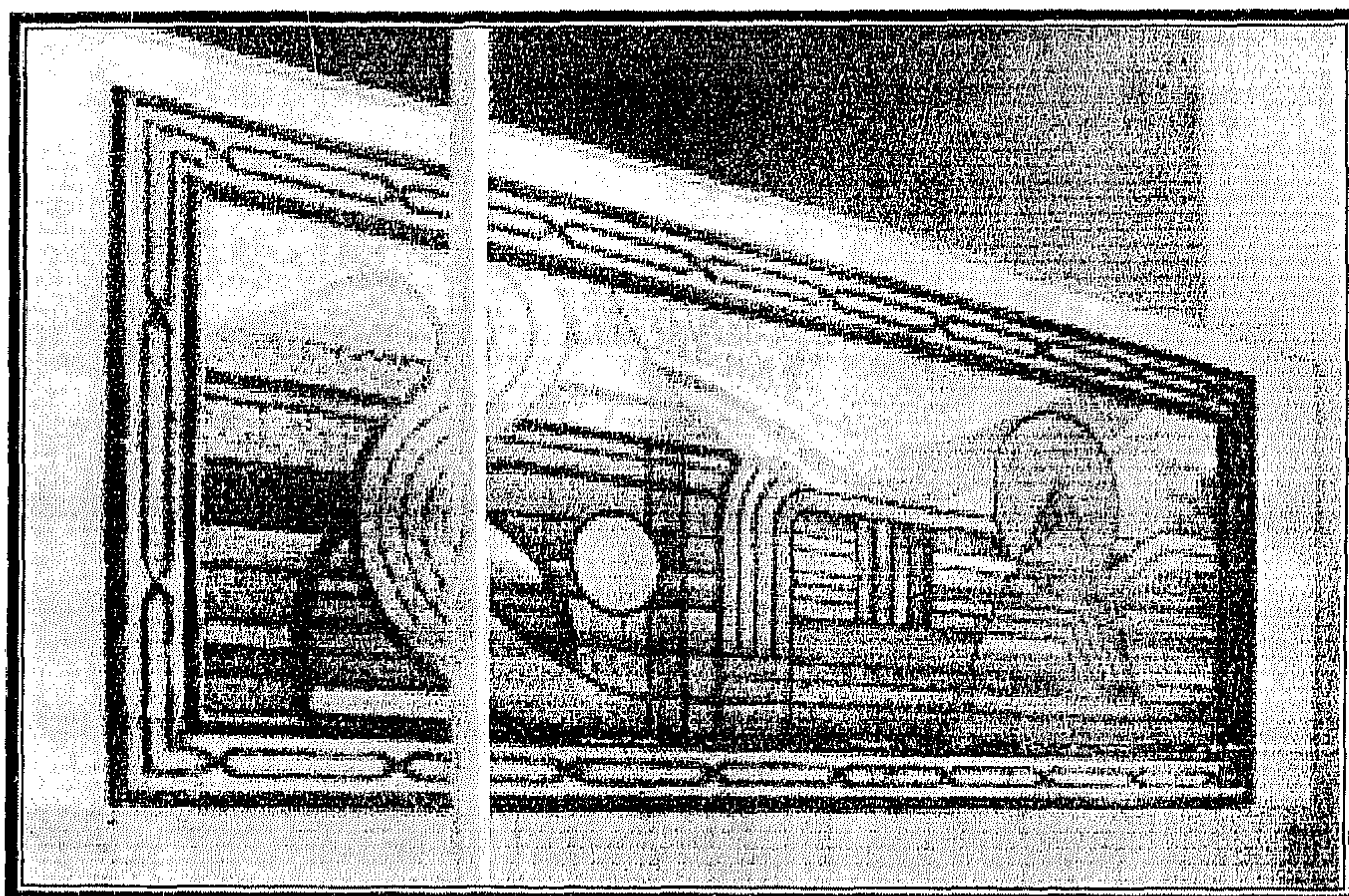
(ج).



(د)

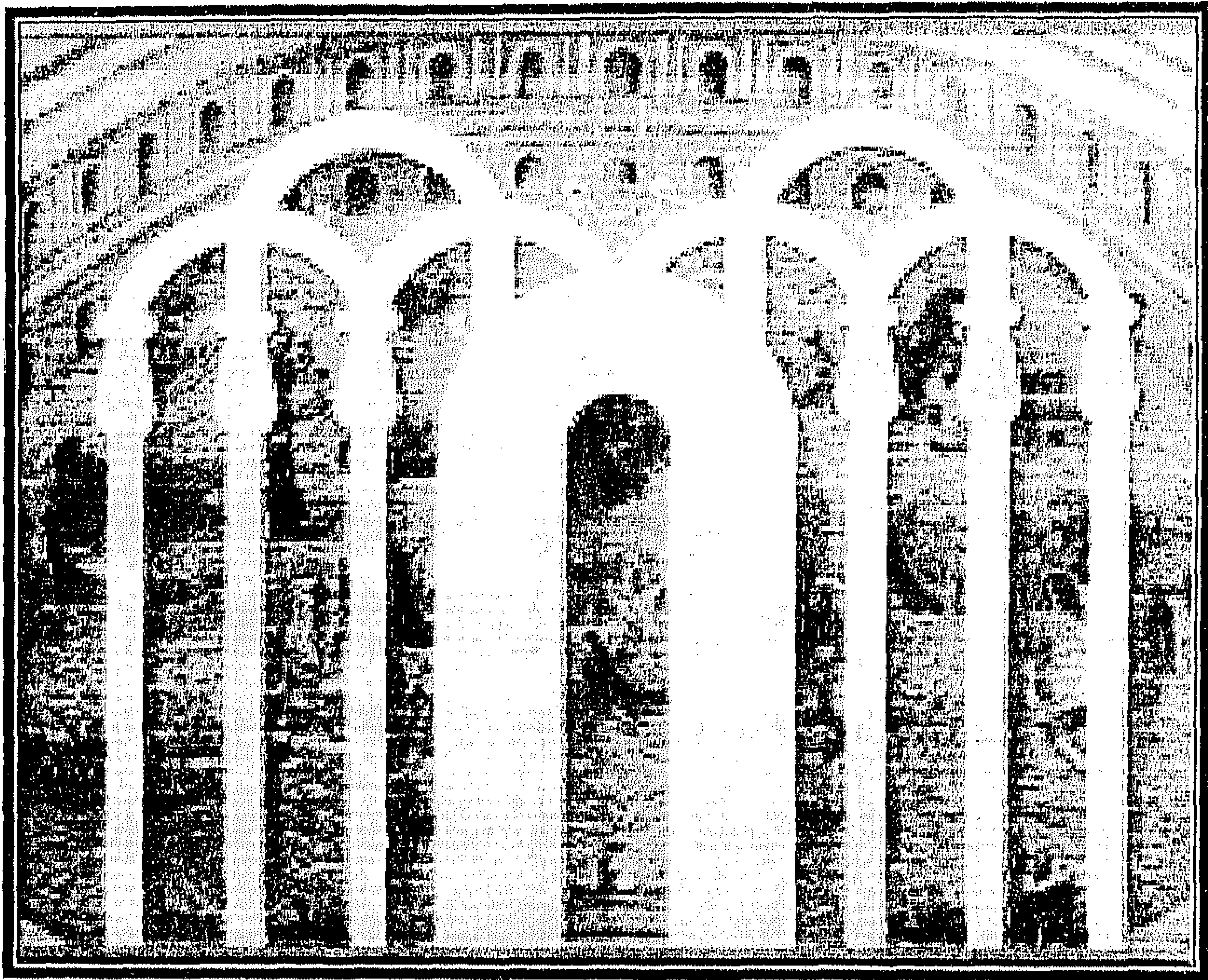
شكل (٣١٥)

**الفنان محمد شاكر** ...... جدارية الشاطيء ،تفصيليات تصوير للحائط الفاصل بين منطقة إصلاح المراكب وشاطئ منطقة "الأنفوشي" "بحرى"، فسيفساء زجاجية ، مسطح العمل٦٦ متر٢ ، ٢٠٠٢م.



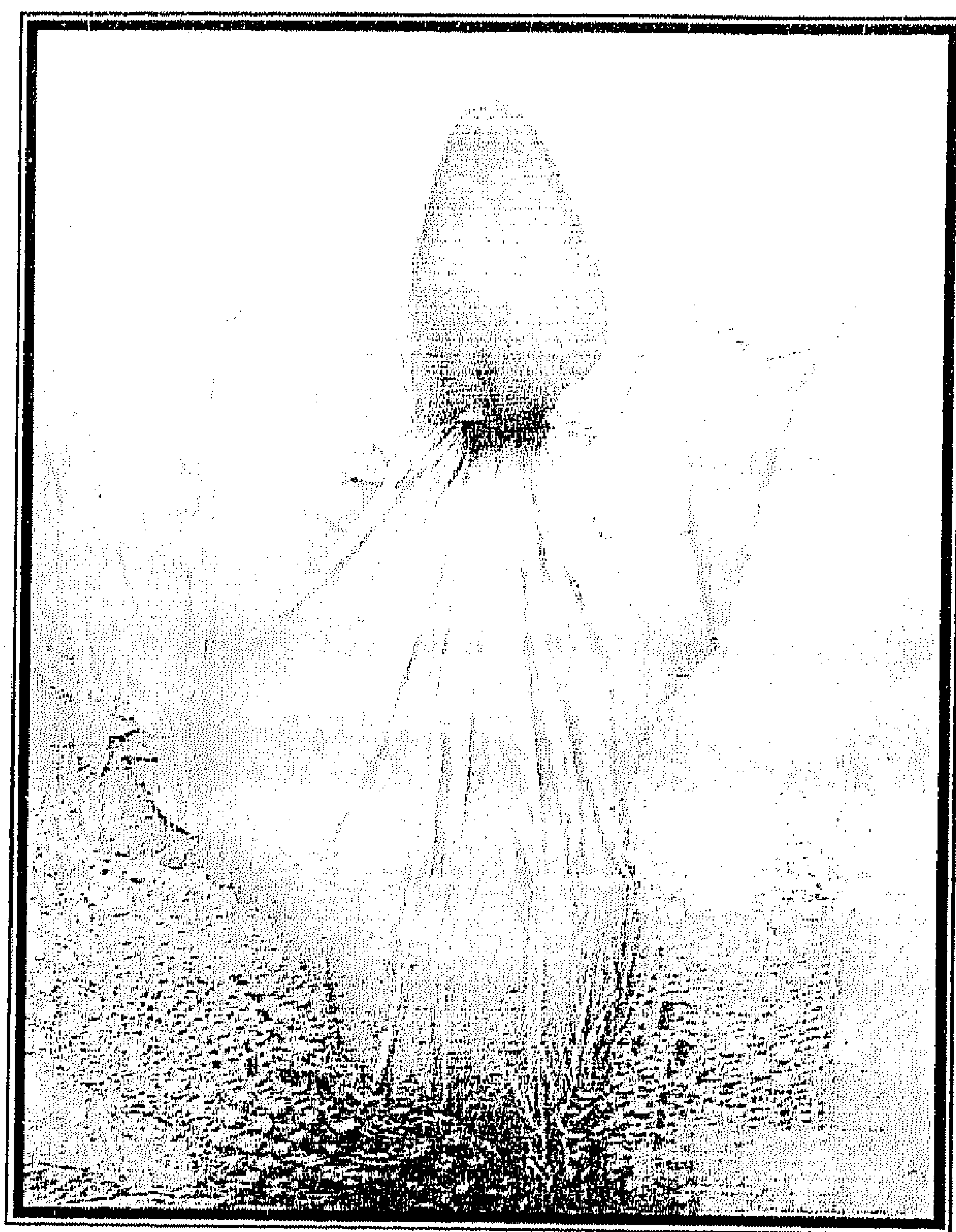
شكل (٣١٦)

**الفنان محمد شاكر** ...... واجهة أحد الشركات الخاصة بأعمال البترول. «فسيفساء زجاجية، مساحة العمل ٤,١٥م × ١,٩٠م ارتفاع، الإسكندرية.



شكل (٣١٧)

**الفنان محمد شاكر** ...... جدارية المرفأ ، مدخل ميناء الإسكندرية البحري (باب ٢٧) ،نحت جصي بارز وفسيفساء ،مسطح العمل ١٢٦،٧٠متر٢ ،٢٠٠٢م .



شكل (٣١٨)

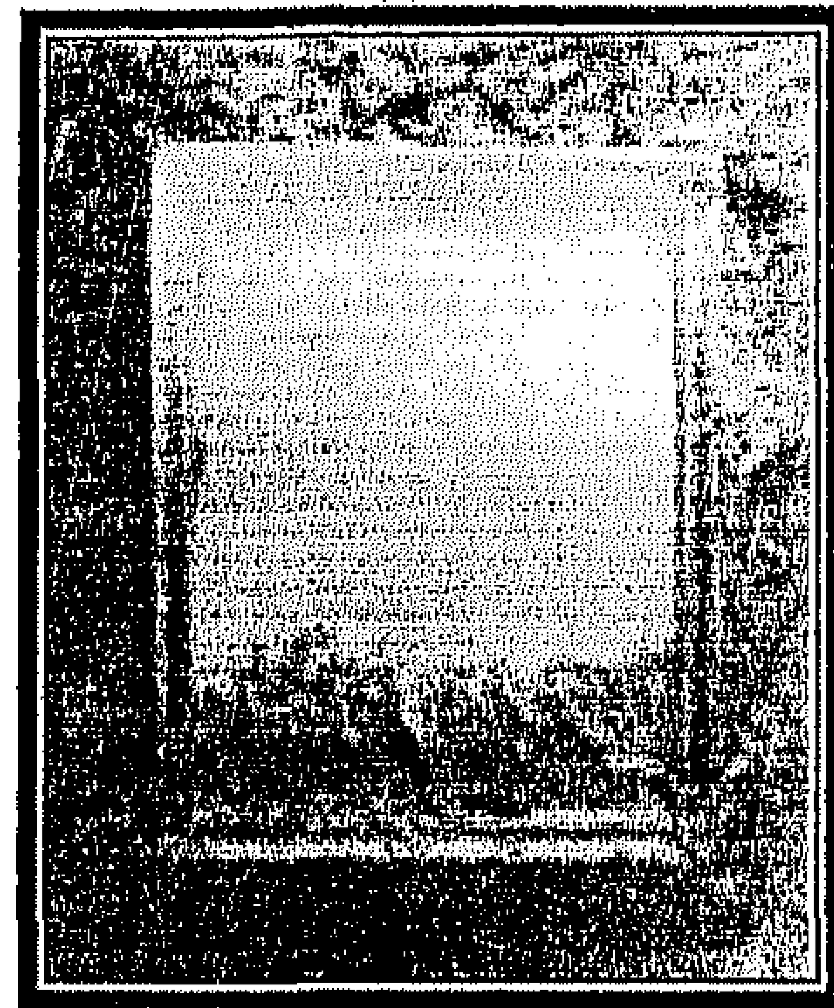
**الفنان عبد السلام عيد** ....... لوحة تصويرية بخامات منوعة. Assemblage ، ١٩٨٠م.



(أ)



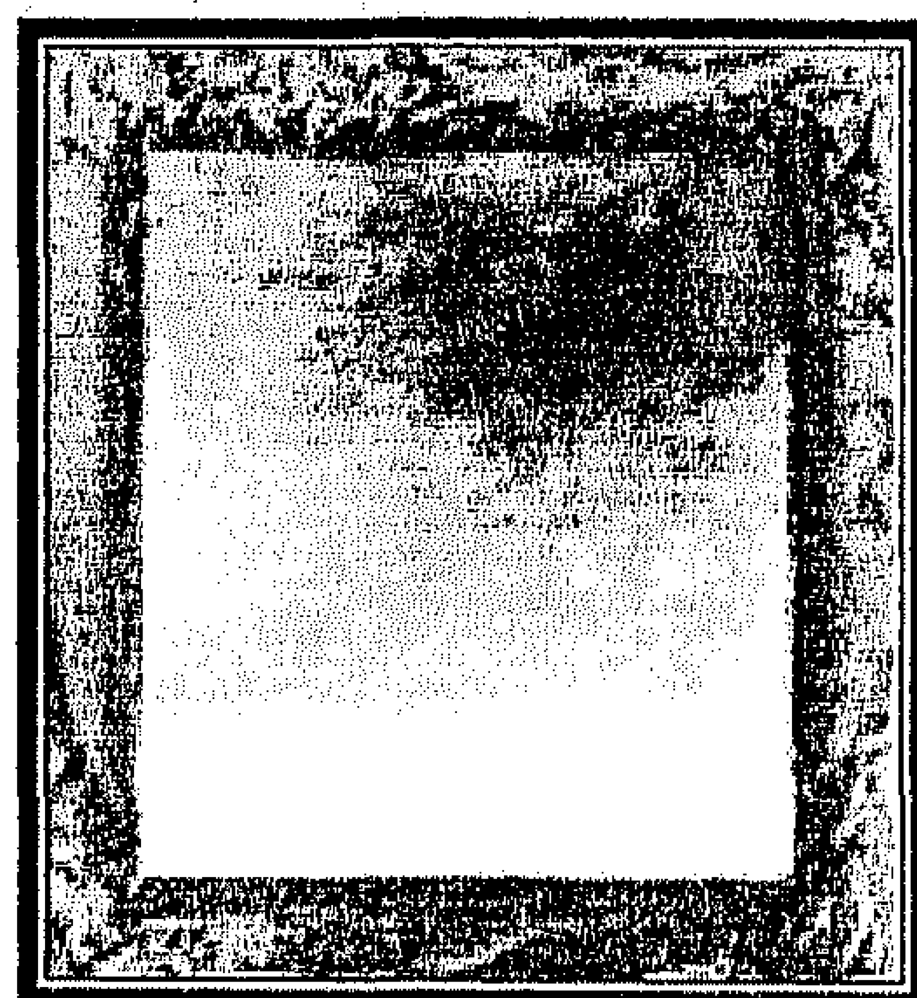
(ب)



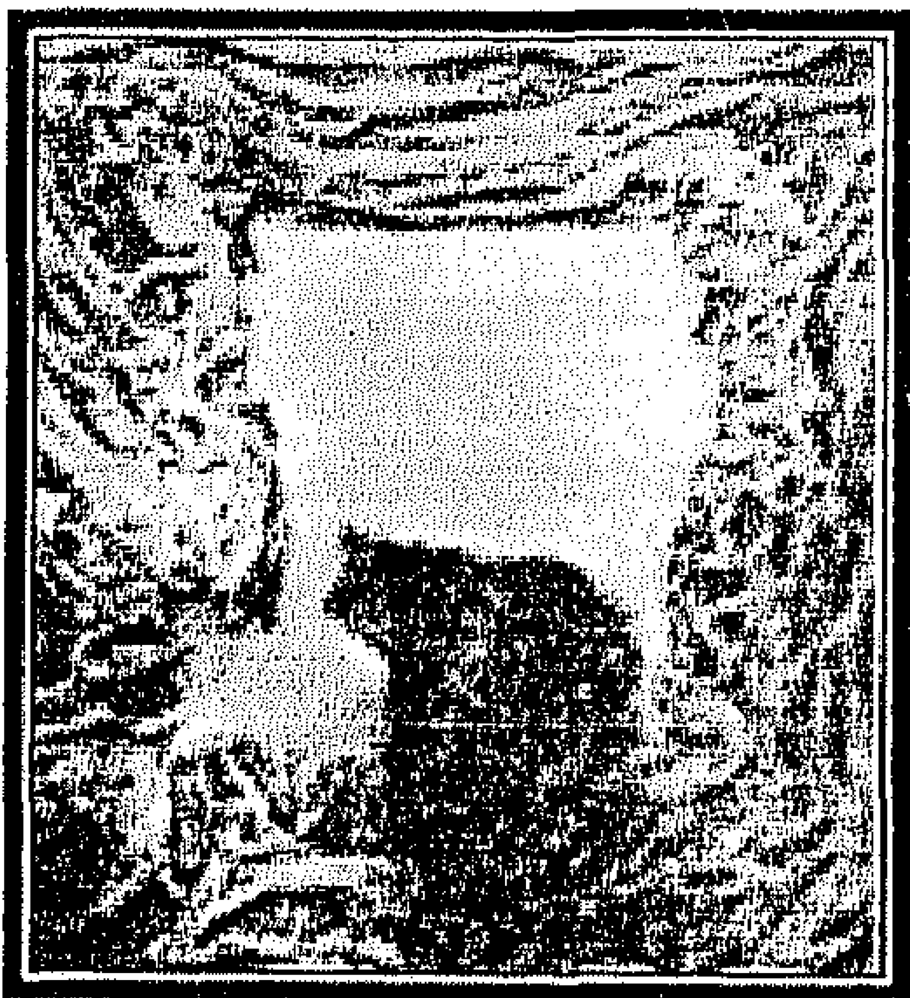
(جـ)



(د)



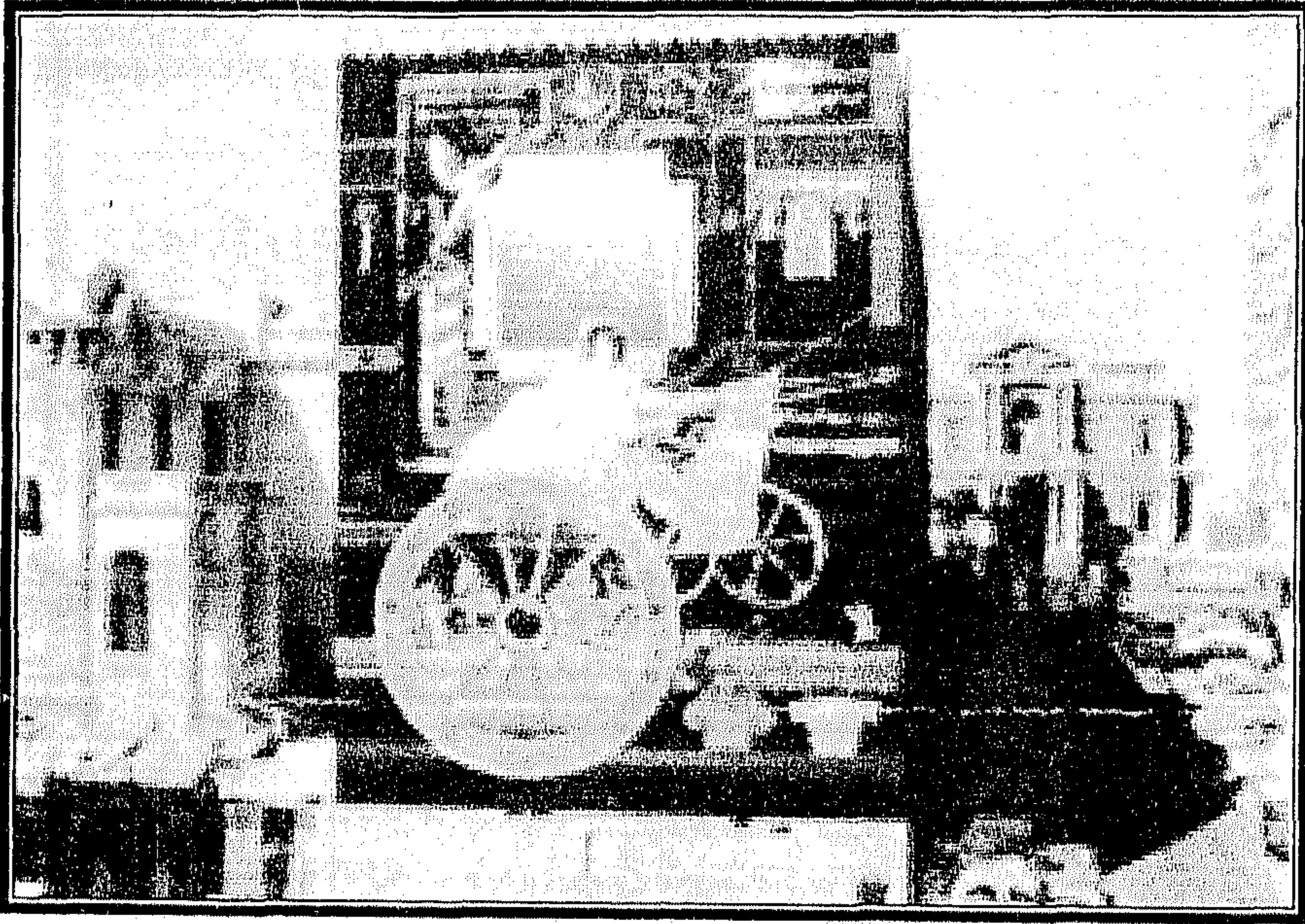
(هـ)



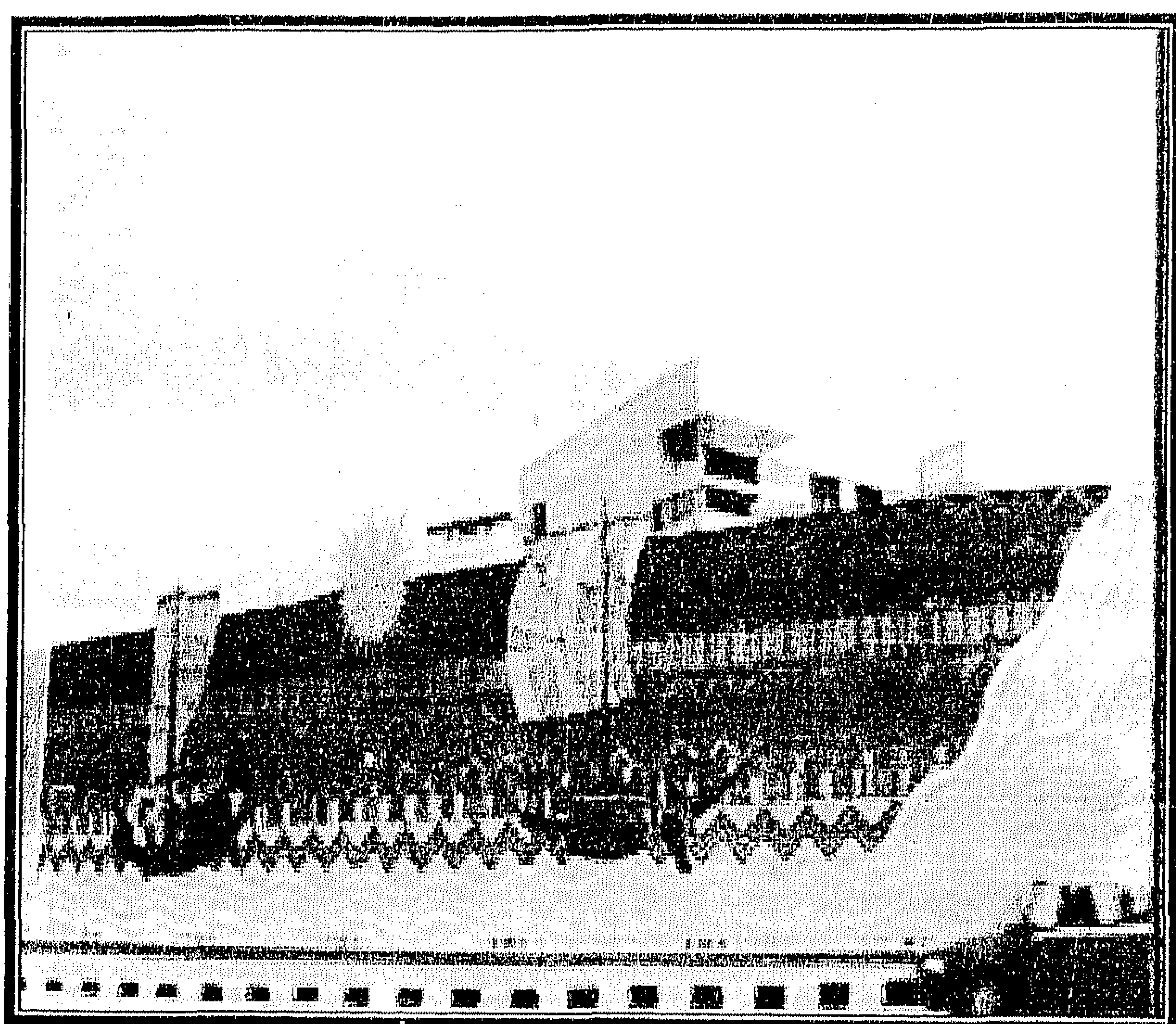
(و)

شكل (٣١٩)

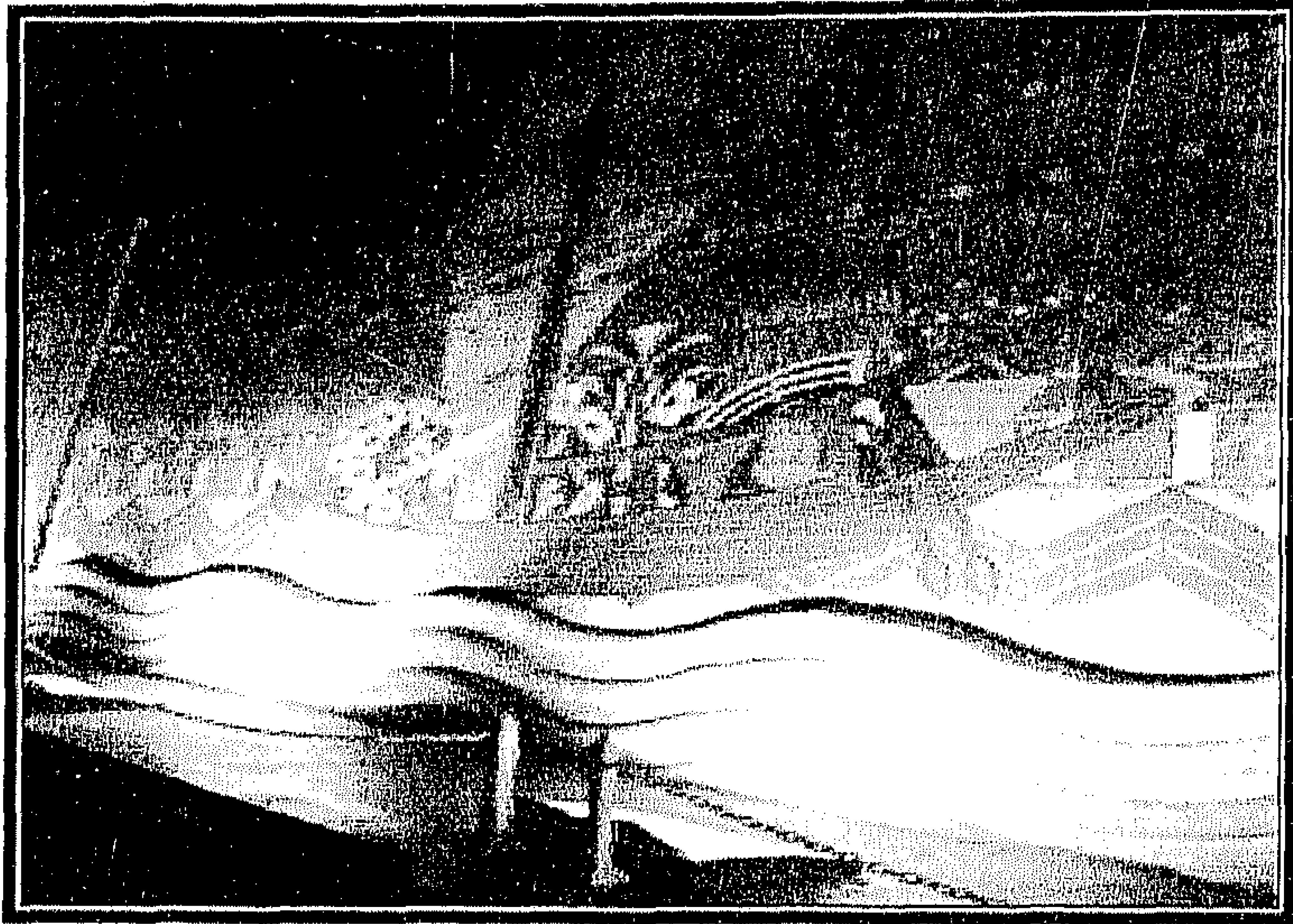
**الفنان عبد السلام عيد**.....لوحات تصويرية بخامات متعددة، مجموعة الفنان الخاصة، من عام ١٩٧٦: ١٩٨٢م



شكل(٣٢٠)
**الفنان عبد السلام عيد**........ جدارية كلية الفنون الجميلة - جامعة الإسكندرية، فسيفساء بمساحة٢٠٠ متر مربع، ١٩٩٧م.

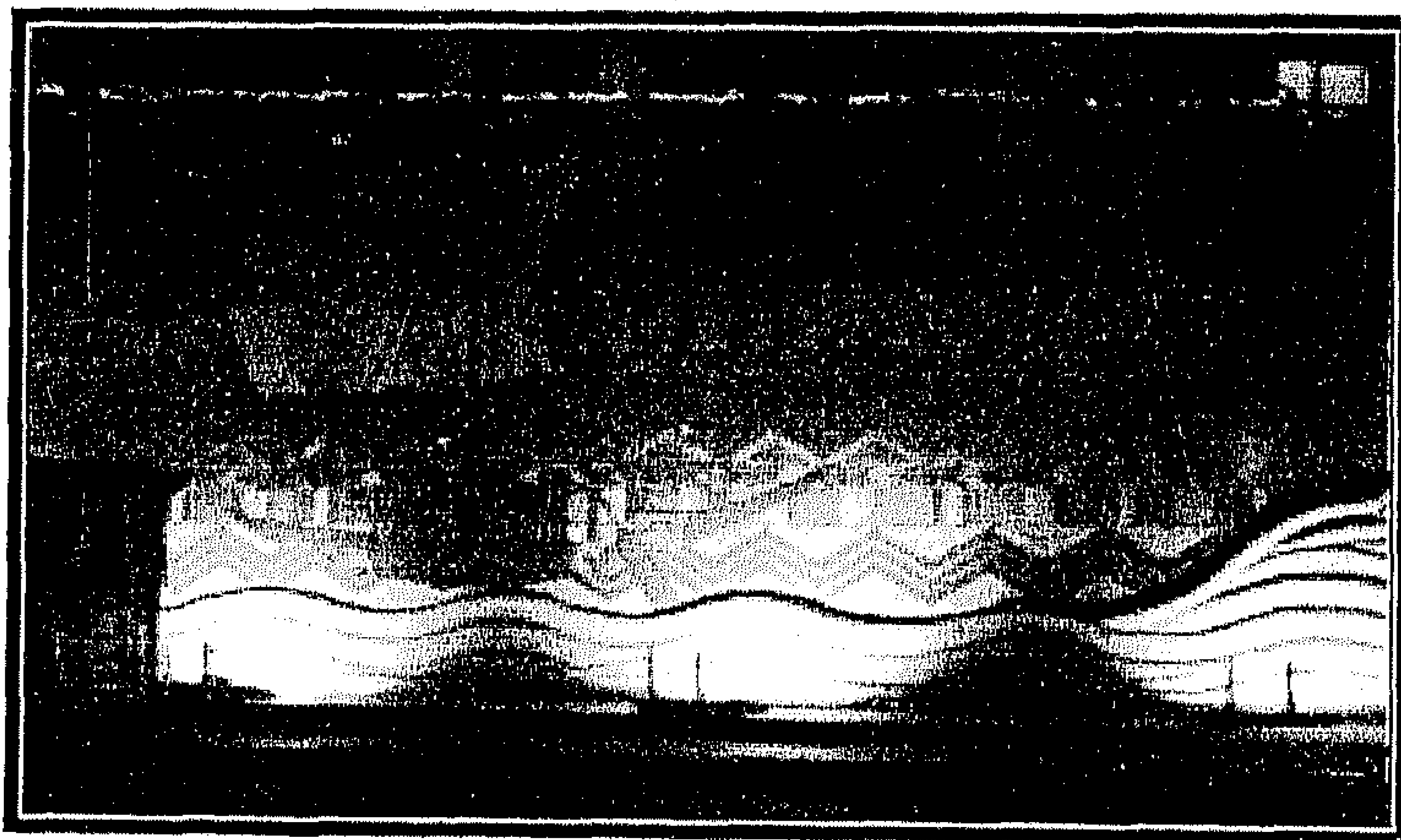


شكل (٣٢١)
**الفنان عبد السلام عيد**......موجة فرعونية تحمل مركبتي الشمس المحملتان بمظاهر الرخاء والتقدم ،فسيفساء زجاجية ونحت بارز ، جدارية سور مستشفى القوات المسلحة بمنطقة مصطفى كامل - الإسكندرية ، على مساحة ١٥٠٠ متر مربع - عام ١٩٩٩:٢٠٠٠.



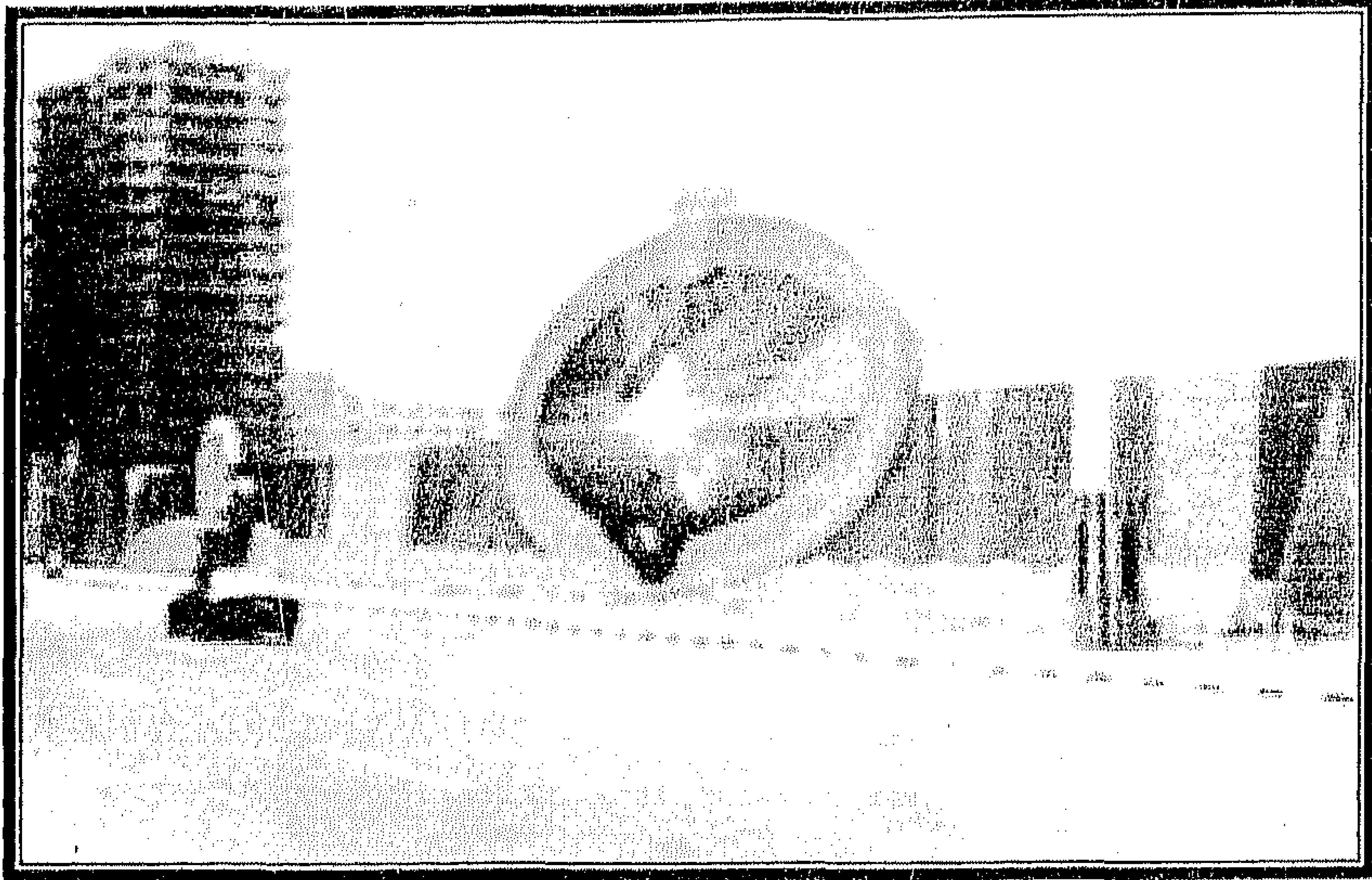
شكل (٣٢٢)(أ)

**الفنان عبد السلام عيد**......المركب الفرعونية تحمل رموز الرخاء والجمال، فسيفساء زجاجية ونحت بارز ، جدارية سور مستشفى القوات المسلحة بمنطقة مصطفى كامل ـ الإسكندرية عام ١٩٩٩:٢٠٠٠. (مشهد ليلي)

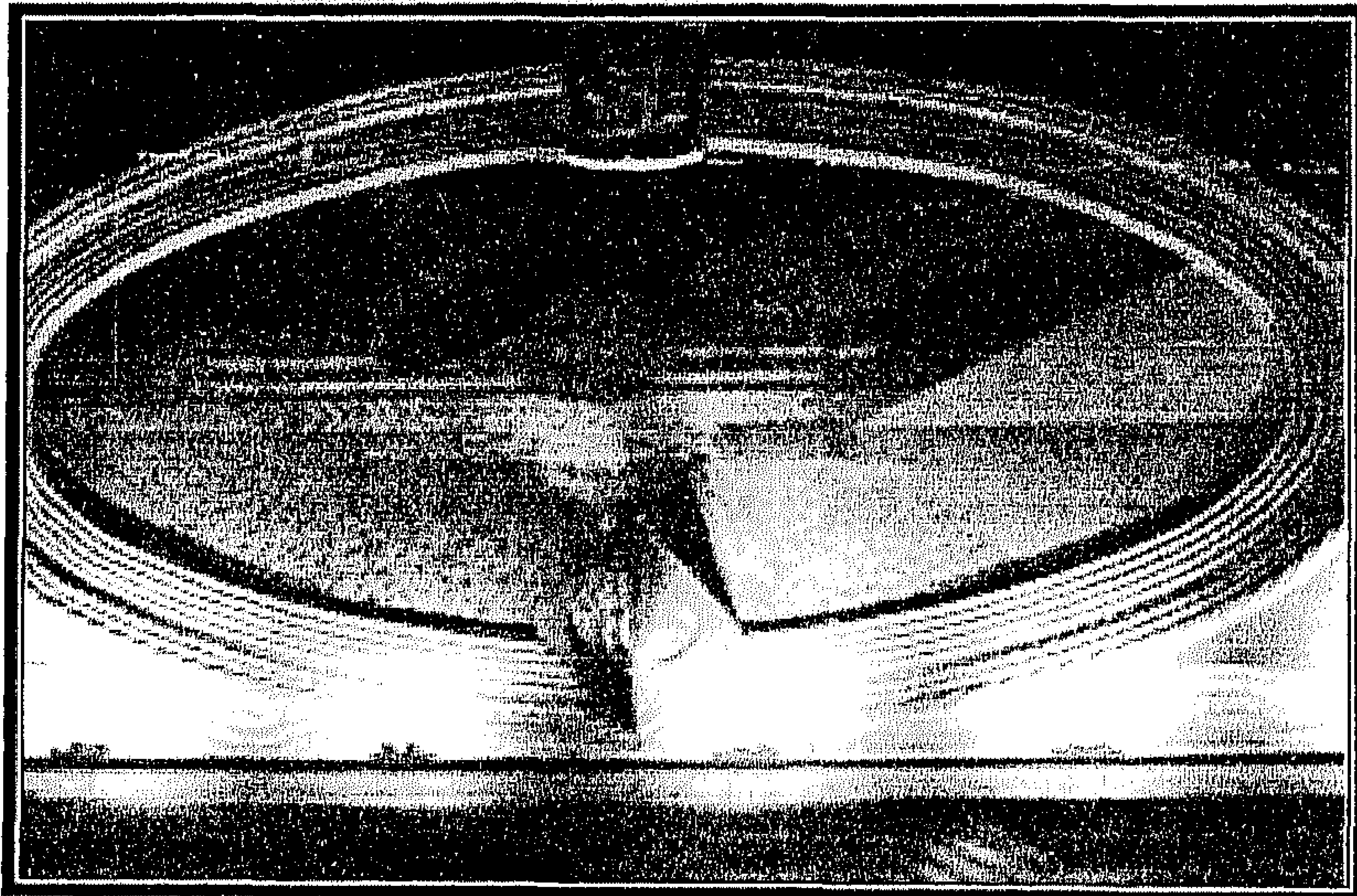


شكل (٣٢٢)(ب)

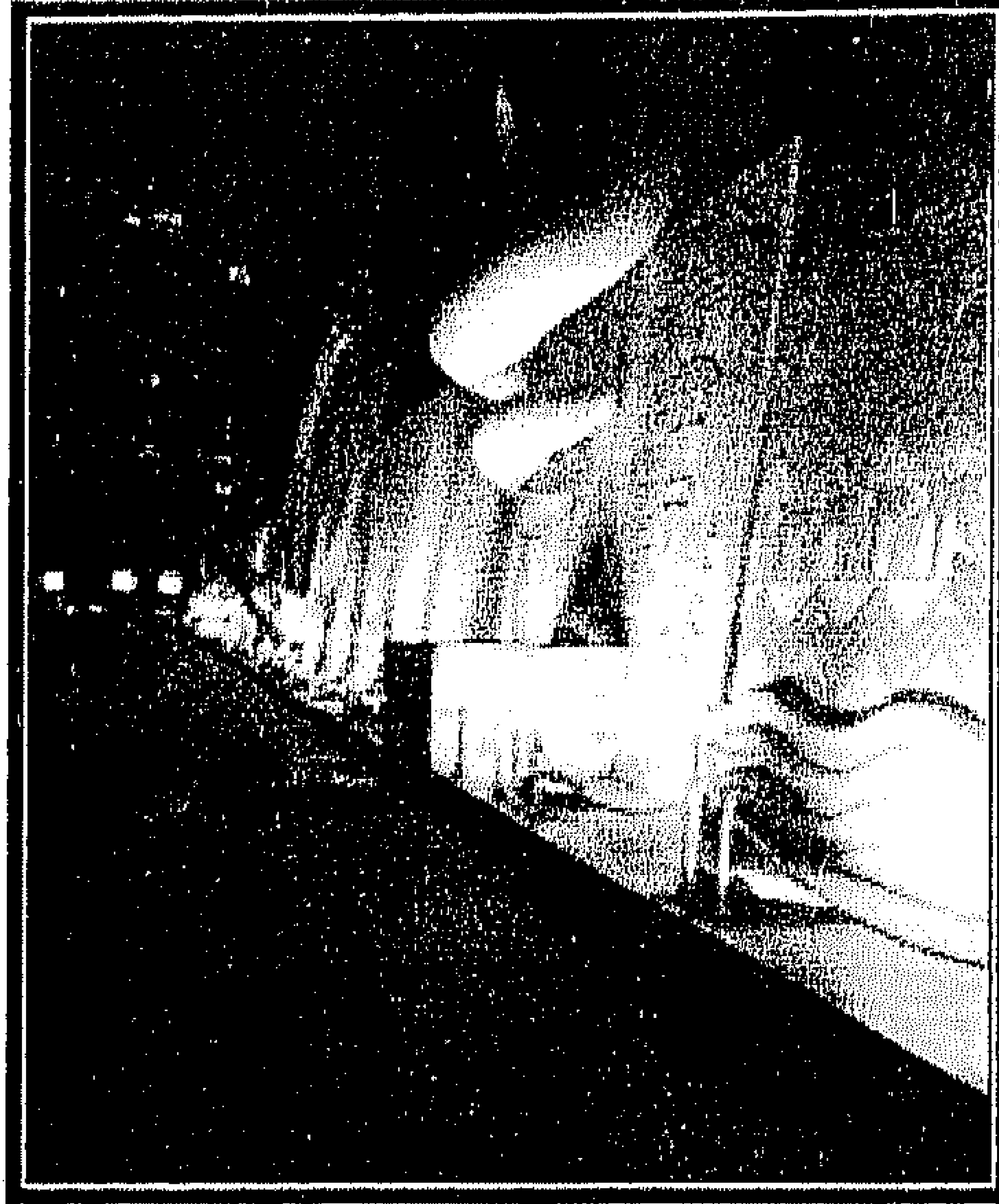
**الفنان عبد السلام عيد**...... المركب الفرعونية تحمل رمز التقدم والتكنولوجي، فسيفساء زجاجية ونحت بارز، جدارية سور مستشفى القوات المسلحة بمنطقة مصطفى كامل ـ الإسكندرية عام ١٩٩٩:٢٠٠٠. (مشهد ليلي).



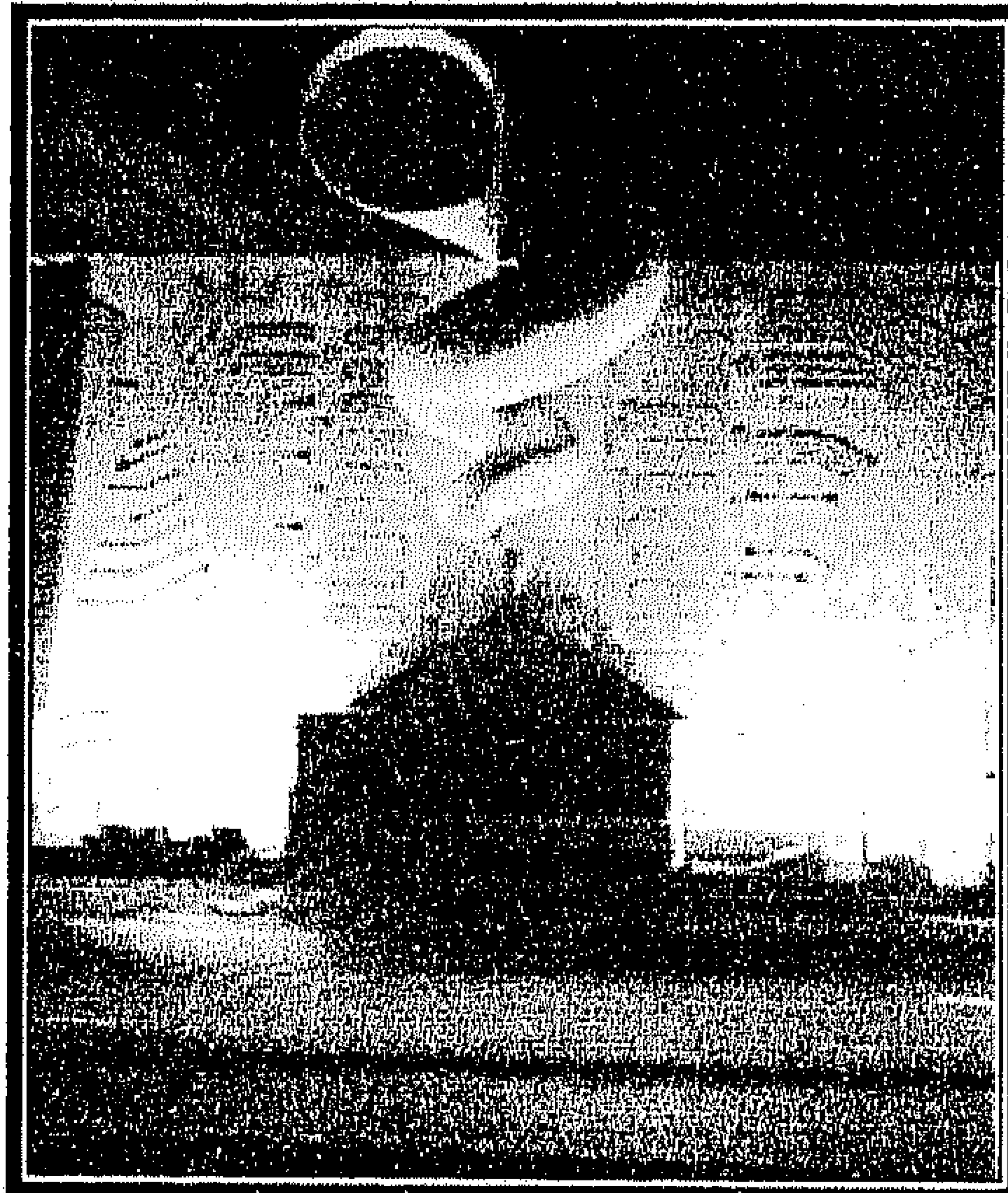
شكل (٣٢٣)(أ)
**الفنان عبد السلام عيد**......المدار الفضائي العملاق على جناح حورس ،اللوحة البيضاوية تتوسط جدارية سور مستشفى القوات المسلحة بمنطقة مصطفى كامل - الإسكندرية ،نحت بارز وبوليستر فسيفساء زجاجية ، عام ١٩٩٩:٢٠٠٠. (مشهد نهاري).



شكل (٣٢٣)(ب)
**الفنان عبد السلام عيد**......المدار الفضائي العملاق على جناح حورس ،اللوحة البيضاوية تتوسط جدارية سور مستشفى القوات المسلحة بمنطقة مصطفى كامل - الإسكندرية ،نحت بارز وبوليستر فسيفساء زجاجية ، عام ١٩٩٩:٢٠٠٠. (مشهد ليلي).



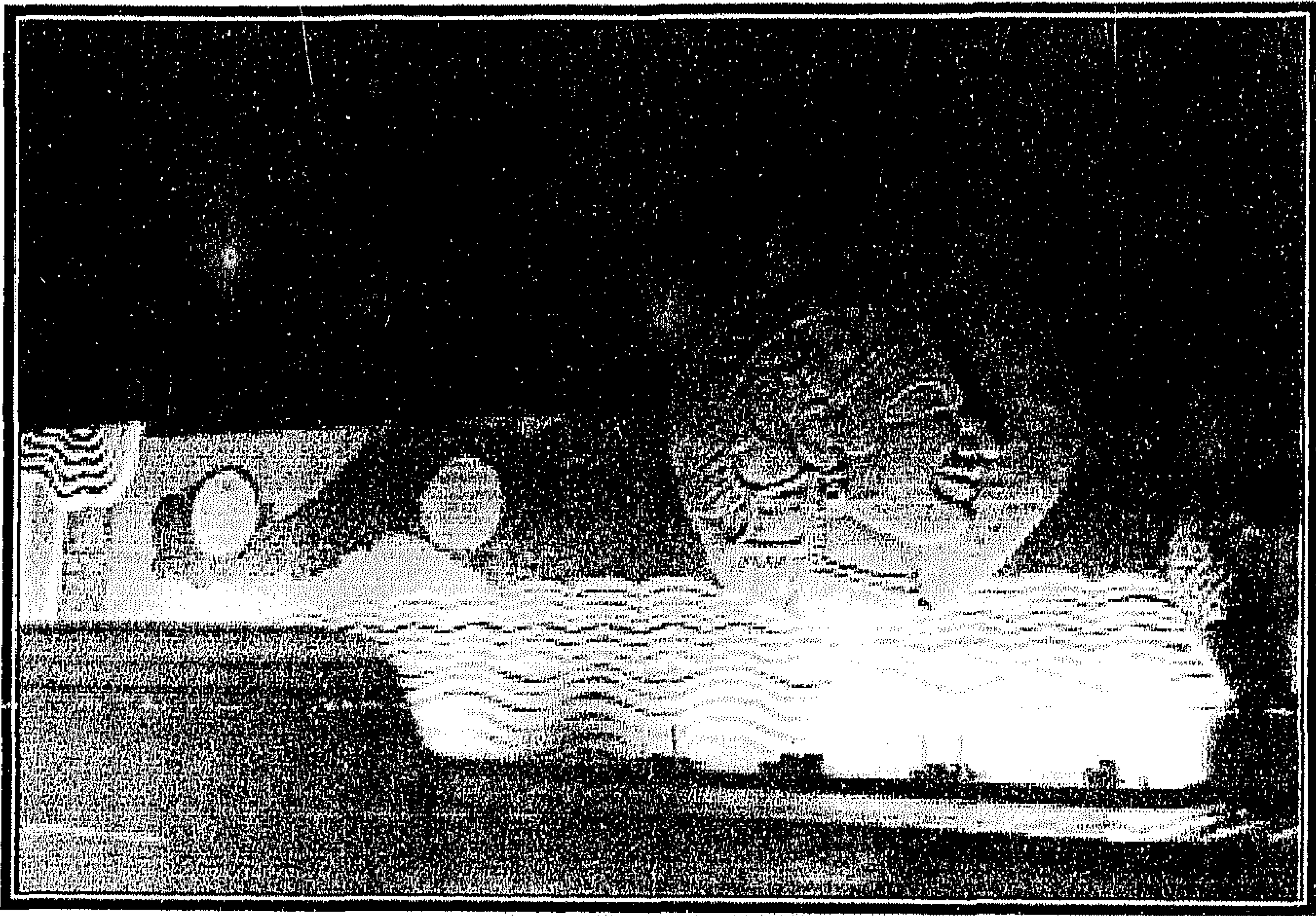
(أ)



(ب)

شكل (٣٢٤)

**الفنان عبد السلام عيد.....**القوقعة البحرية تخبر عن المستقبل، مجسم نحتي بارز ،جدارية سور مستشفى القوات المسلحة بمنطقة مصطفى كامل - الإسكندرية، عام ١٩٩٩:٢٠٠٠. (مشهد ليلي).



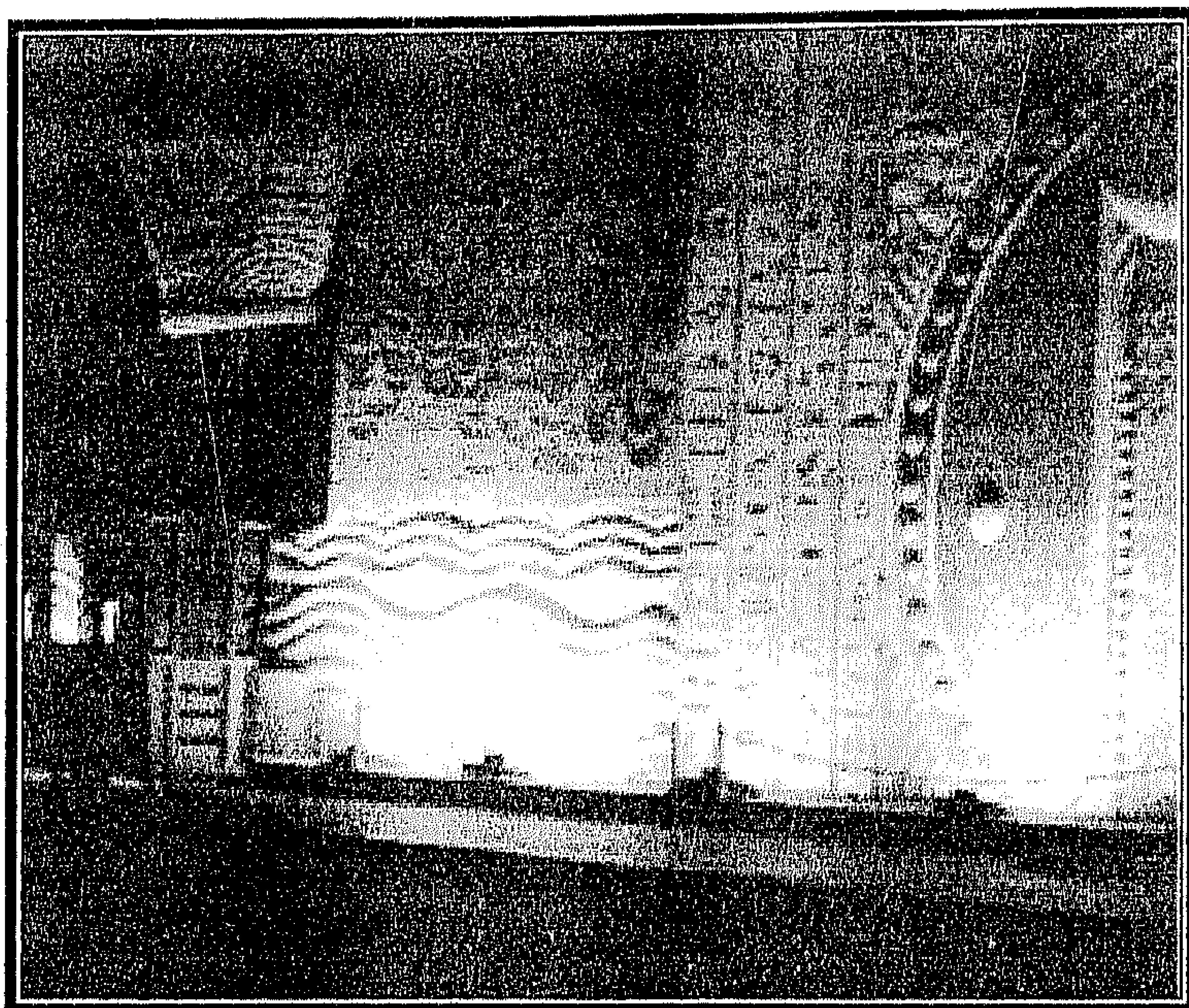
شكل (٣٢٥)

**الفنان عبد السلام عيد**.......الموجة المصرية السكندرية تحمل ميدالية نحتية لعملة رومانية قديمة ، نحت بارز وبوليستر وفسيفساء وزجاج ، جدارية سور مستشفى القوات المسلحة بمنطقة مصطفى كامل ـ الإسكندرية ، عام ١٩٩٩:٢٠٠٠.

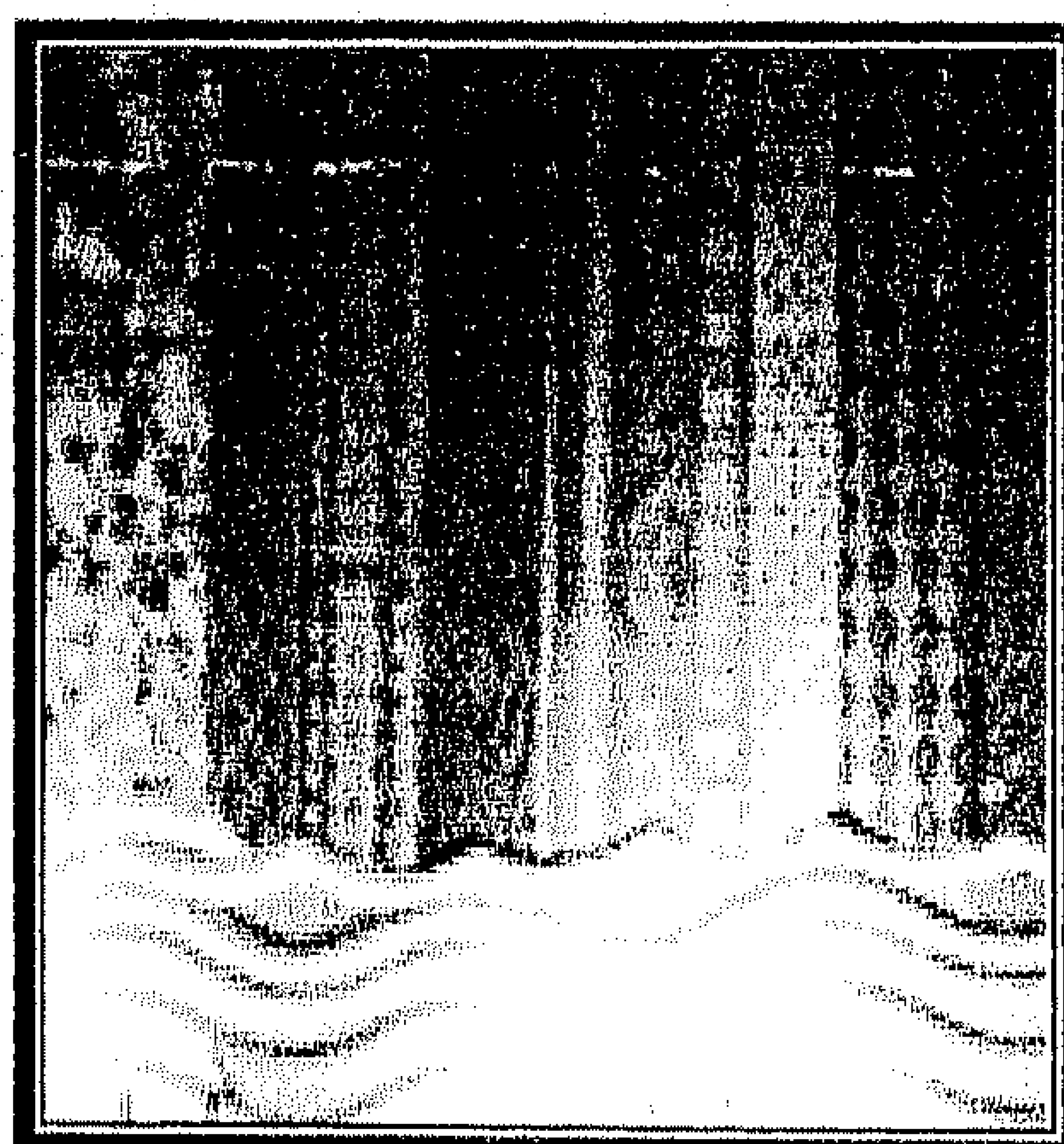


شكل (٣٢٦)

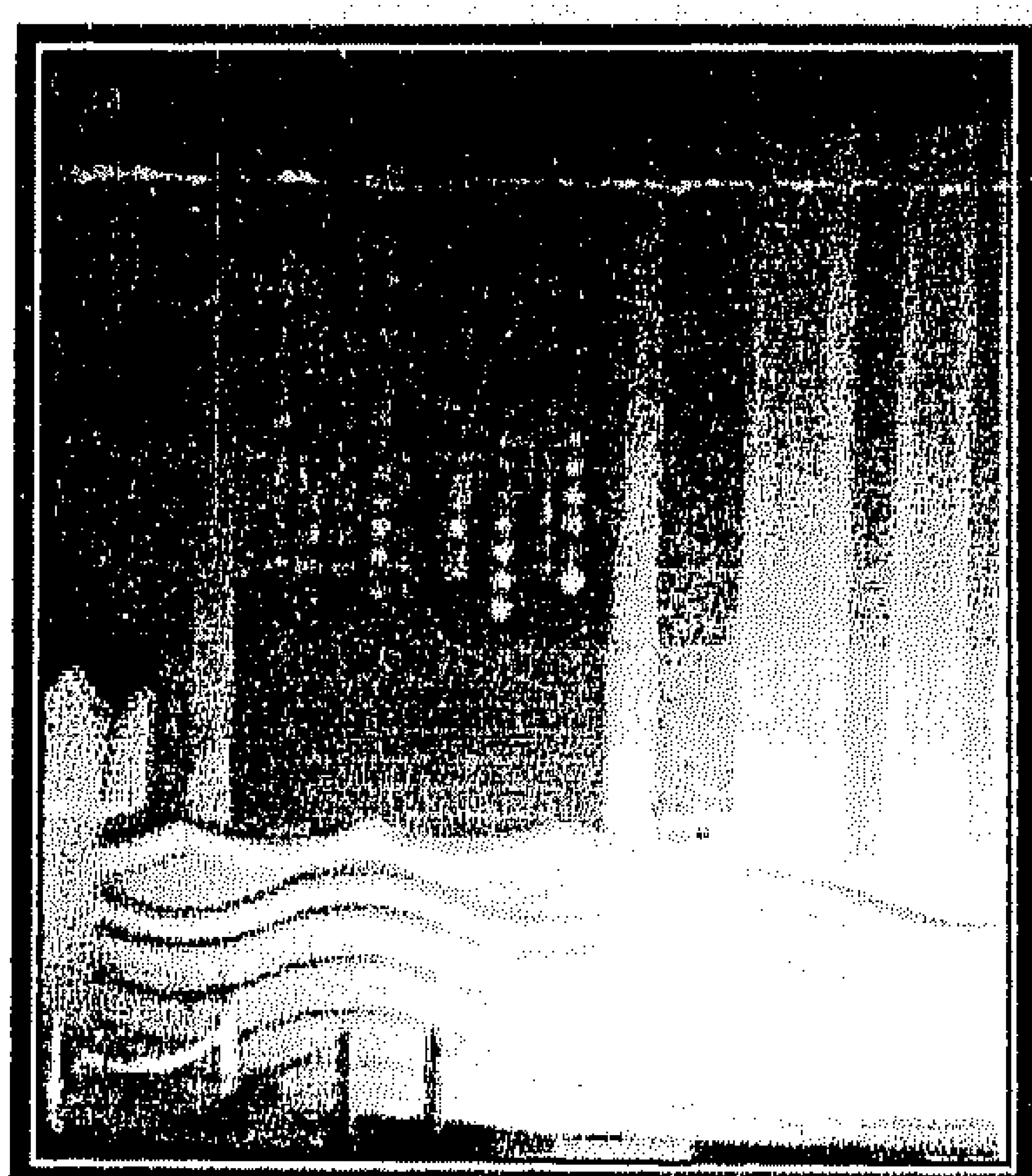
**الفنان عبد السلام عيد**......الإسكندر المقدوني، مجسم نحتي، جدارية سور مستشفى القوات المسلحة بمنطقة مصطفى كامل ـ الإسكندرية، ١٩٩٩:٢٠٠٠.



(أ)



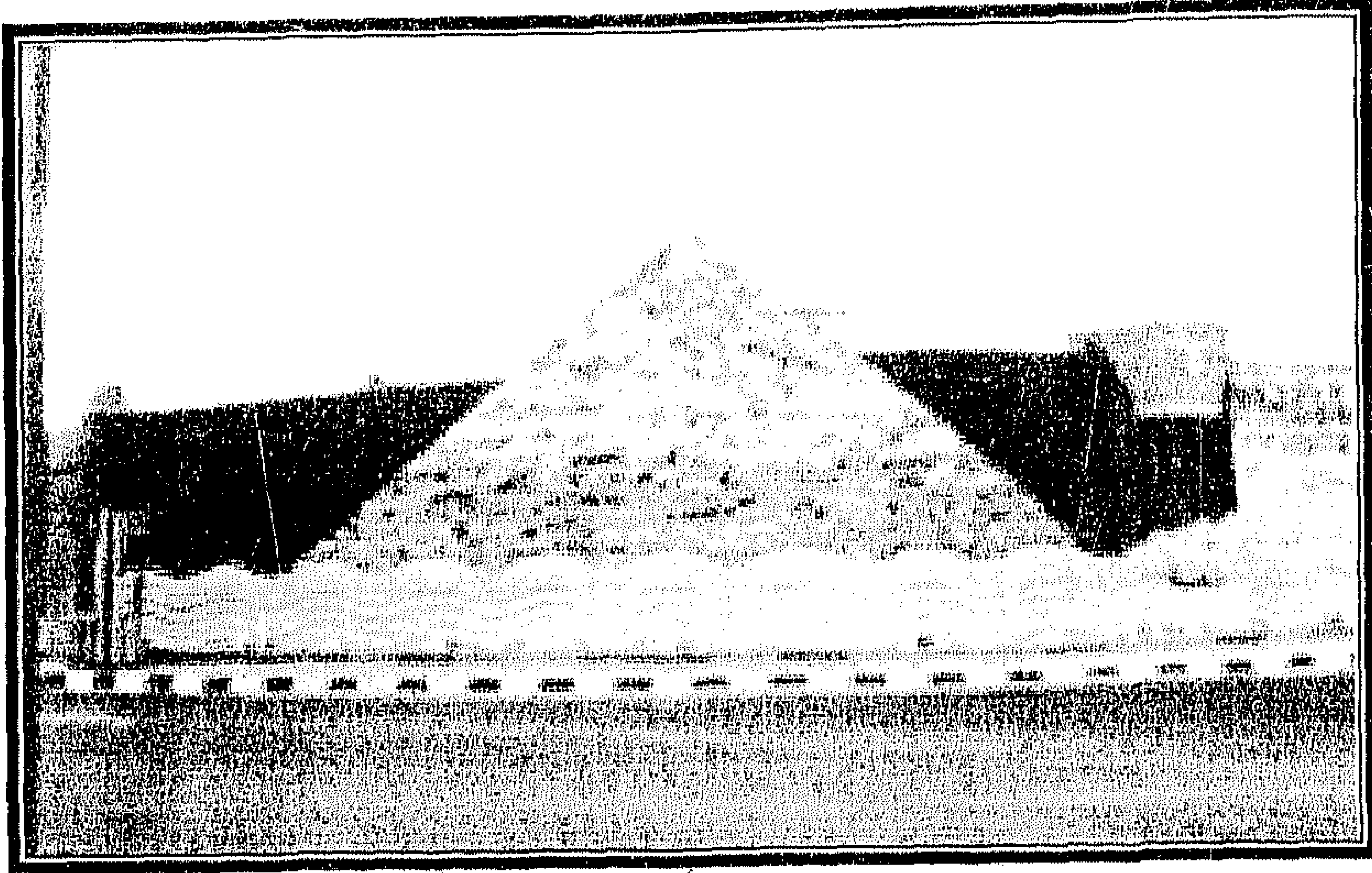
(ب)



(ج)

شكل (٣٢٧)

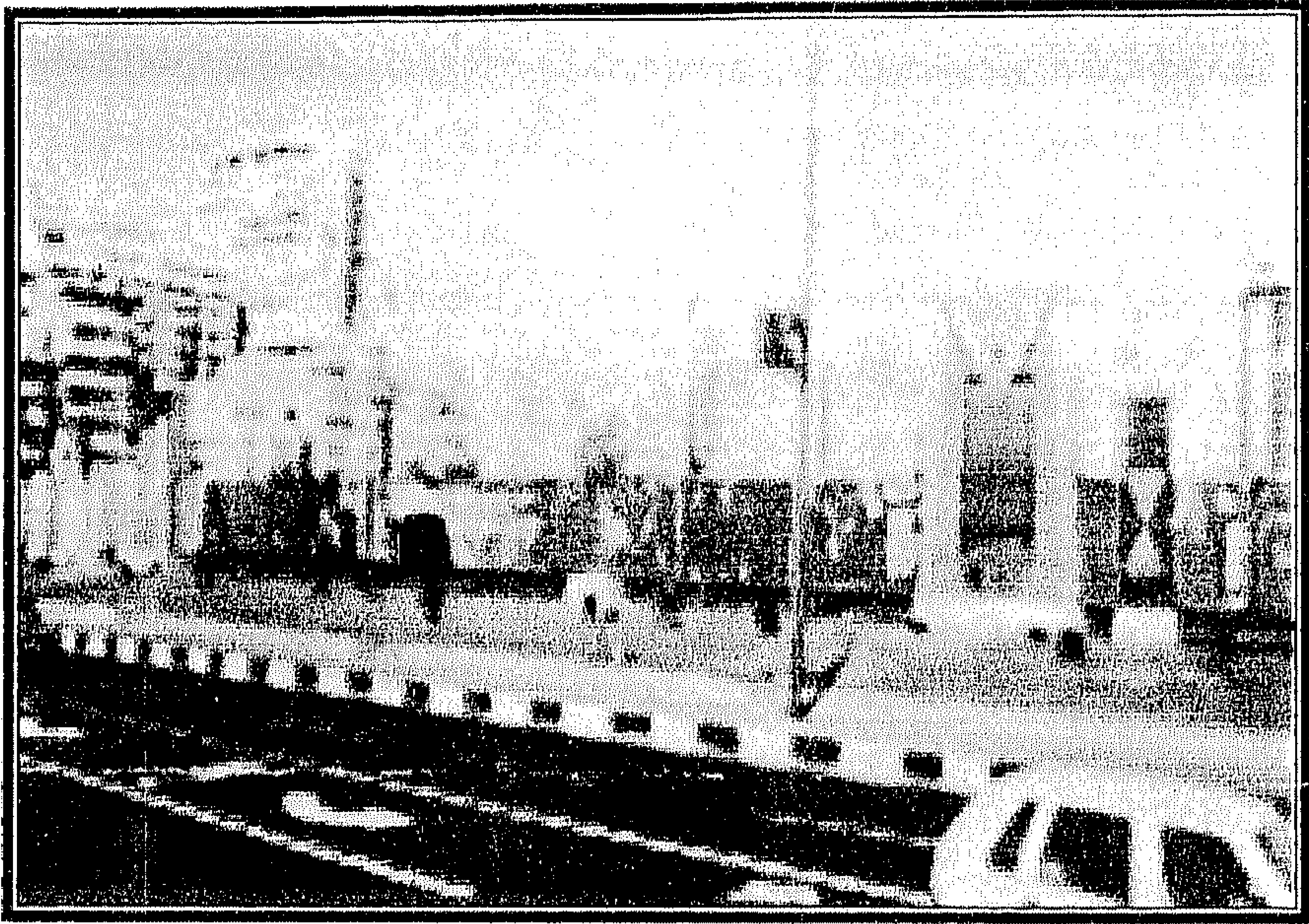
**الفنان عبد السلام عيد**...... موتيفات لحروف فرعونية وزخارف رومانية وإسلامية، جدارية سور مستشفى القوات المسلحة بمنطقة مصطفى كامل - الإسكندرية، ١٩٩٩:٢٠٠٠.



(أ)
مشهد نهاري



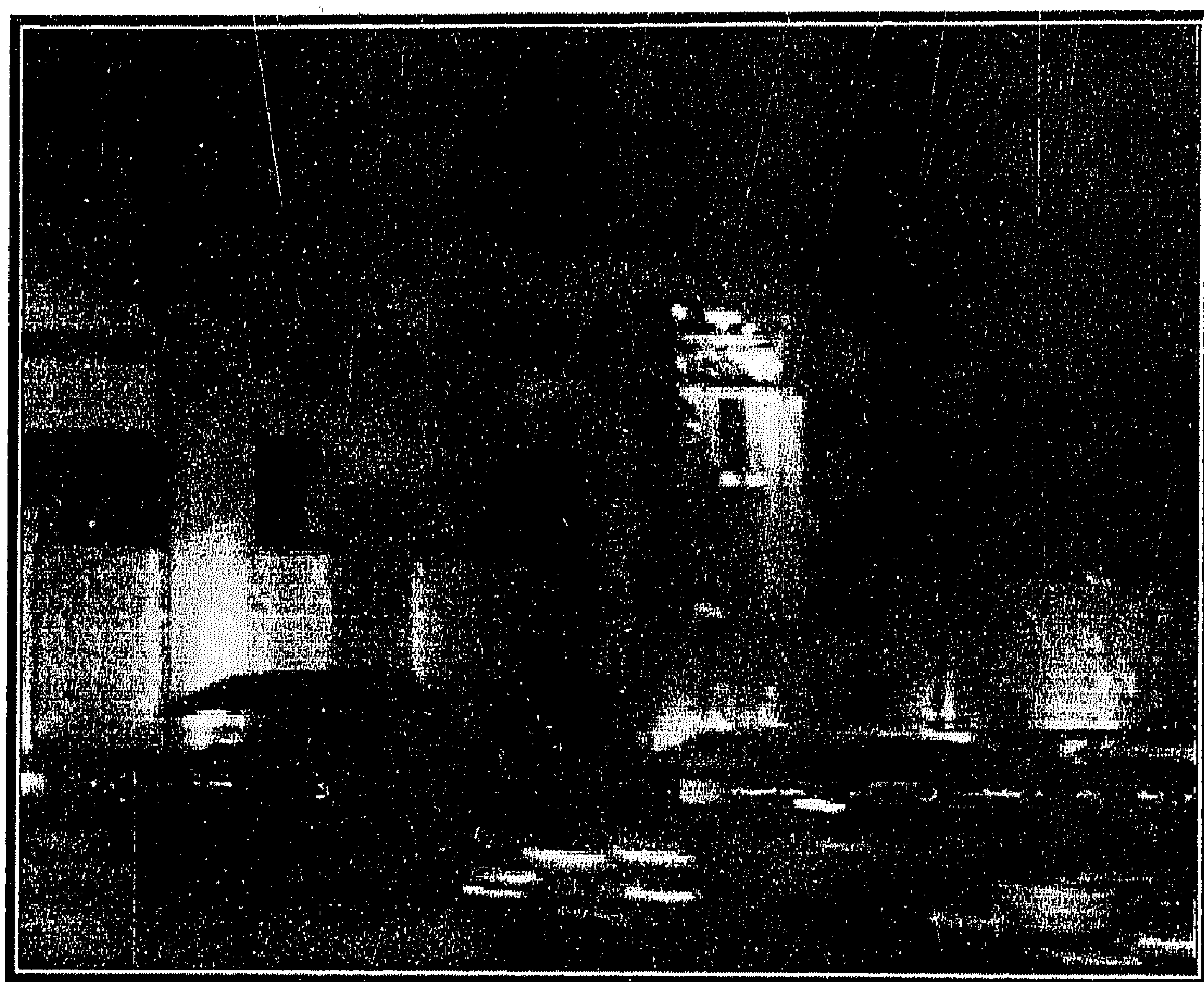
(ب)
شكل (٣٢٨)
**الفنان عبد السلام عيد**...... صرح هرمي معاصر، قطع رخامية وزجاجية وأشكال نصف كروية، نهاية جدارية سور مستشفى القوات المسلحة بمنطقة مصطفى كامل ـ الإسكندرية، عام ١٩٩٩:٢٠٠٠. (مشهد ليلي).



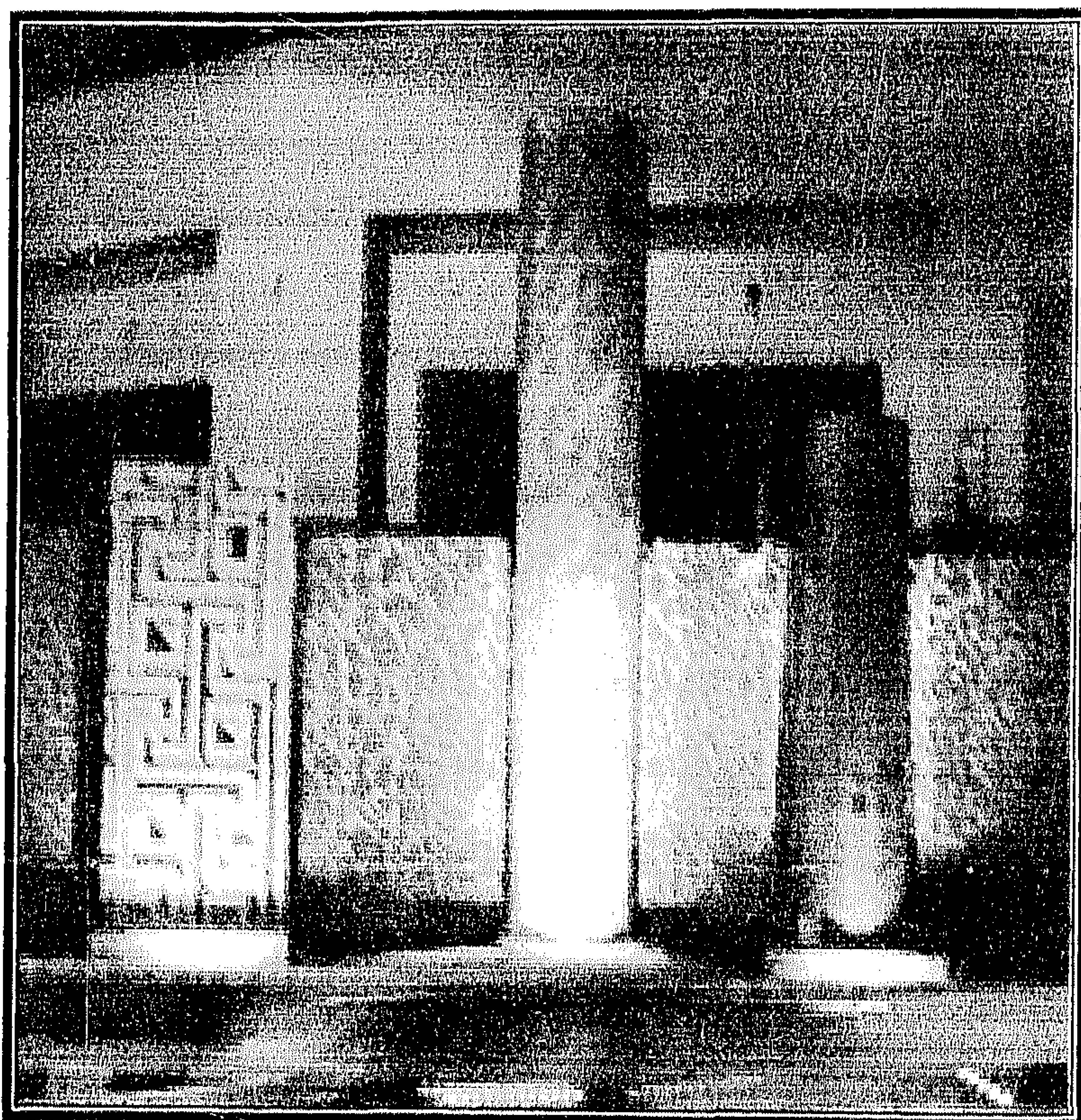
شكل (٣٢٩)
**الفنان عبد السلام عيد**...... مشهد نهاري عام لجدارية فندق سان ستيفانو ، بمساحة ٢٠٠ متر مربع ،الإسكندرية ،عام ٢٠٠٠.



شكل (٣٣٠)
**الفنان عبد السلام عيد**.......تفصيلية من جدارية سور فندق سان ستيفانو ، انطلاقة نحو عمارة المستقبل ،فسيفساء وقطع زجاجية، الإسكندرية ،عام ٢٠٠٠.

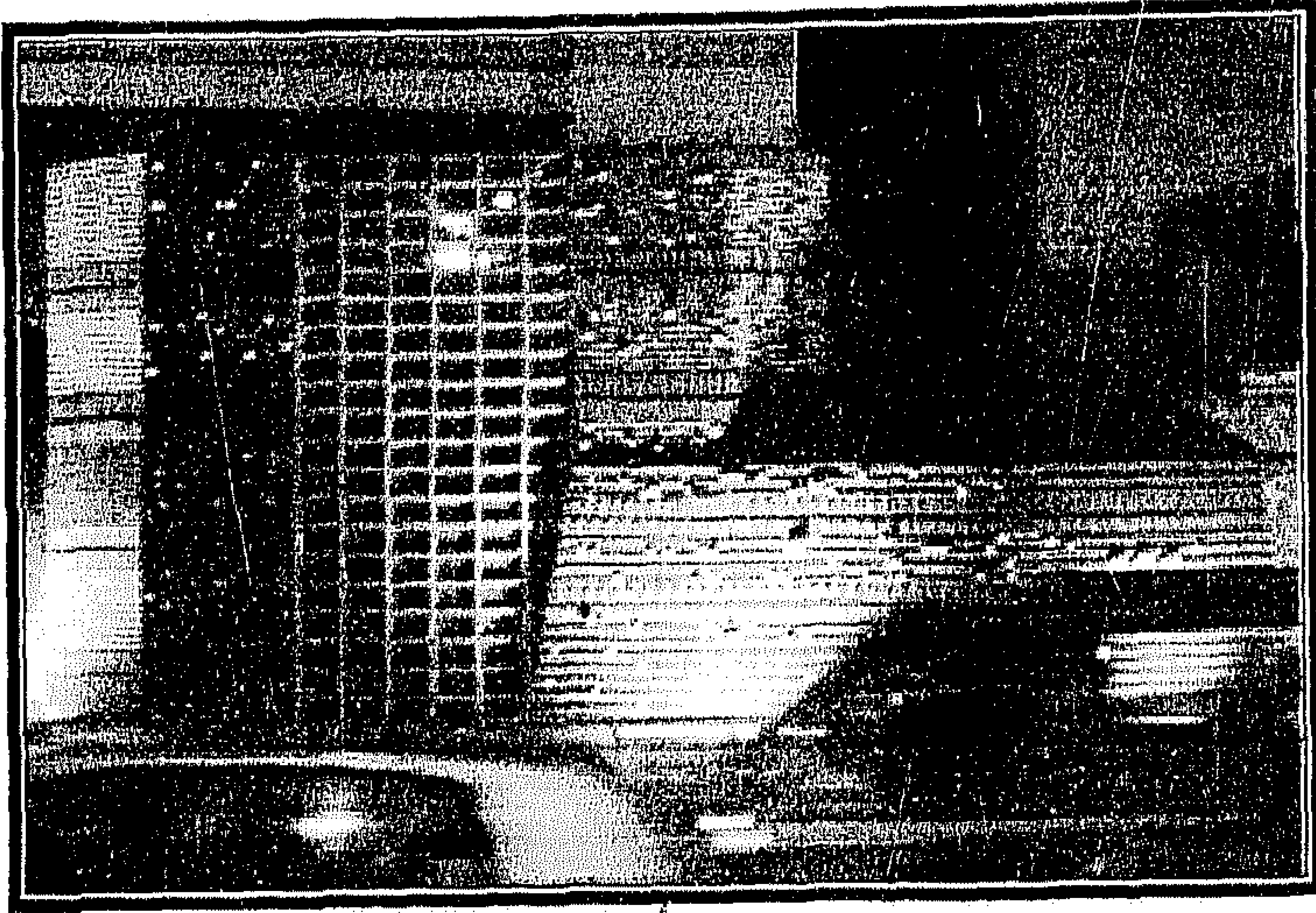


شكل (٣٣١)
**الفنان عبد السلام عيد**......تفصيلية من جدارية سور فندق سان ستيفانو ، انطلاقة نحو عمارة المستقبل ،فسيفساء وقطع زجاجية، الإسكندرية ،عام ٢٠٠٠.

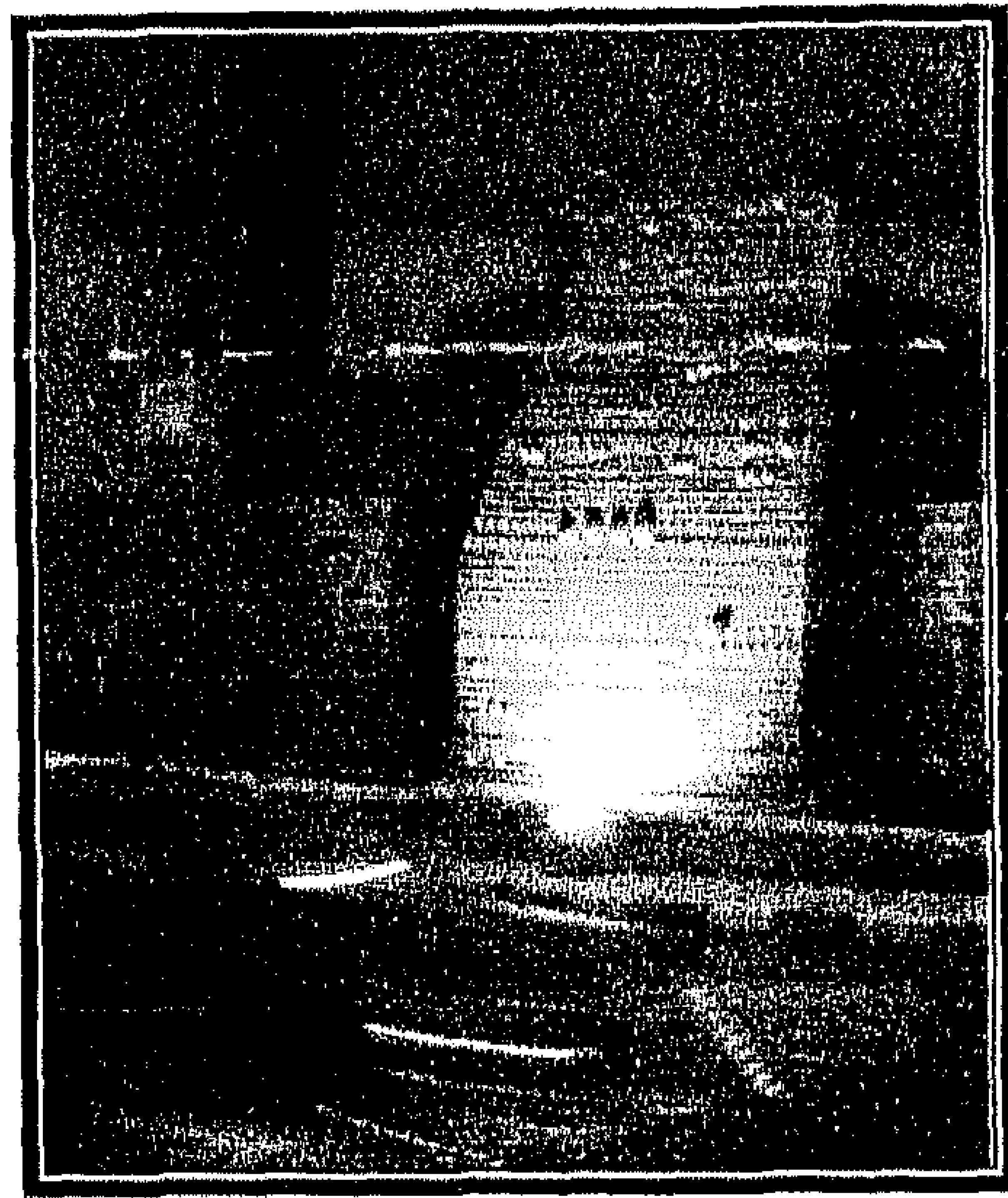


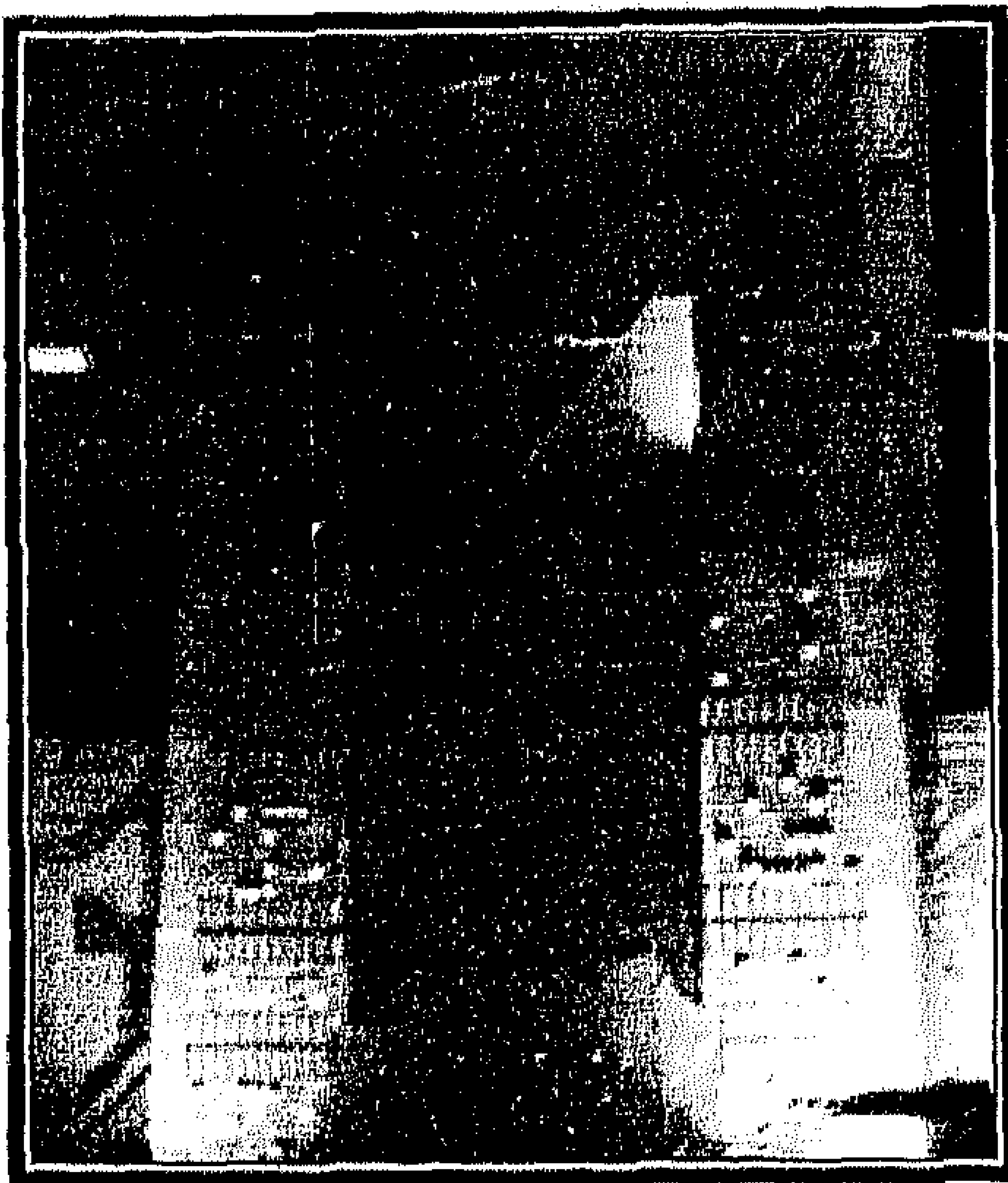
شكل (٣٣٢)

**الفنان عبد السلام عيد**...... نماذج مبتكرة لمباني عمارة المستقبل ، تفصيلية من جدارية سور فندق سان ستيفانو ، فسيفساء وقطع زجاجية، الإسكندرية ،عام ٢٠٠٠.



(أ)





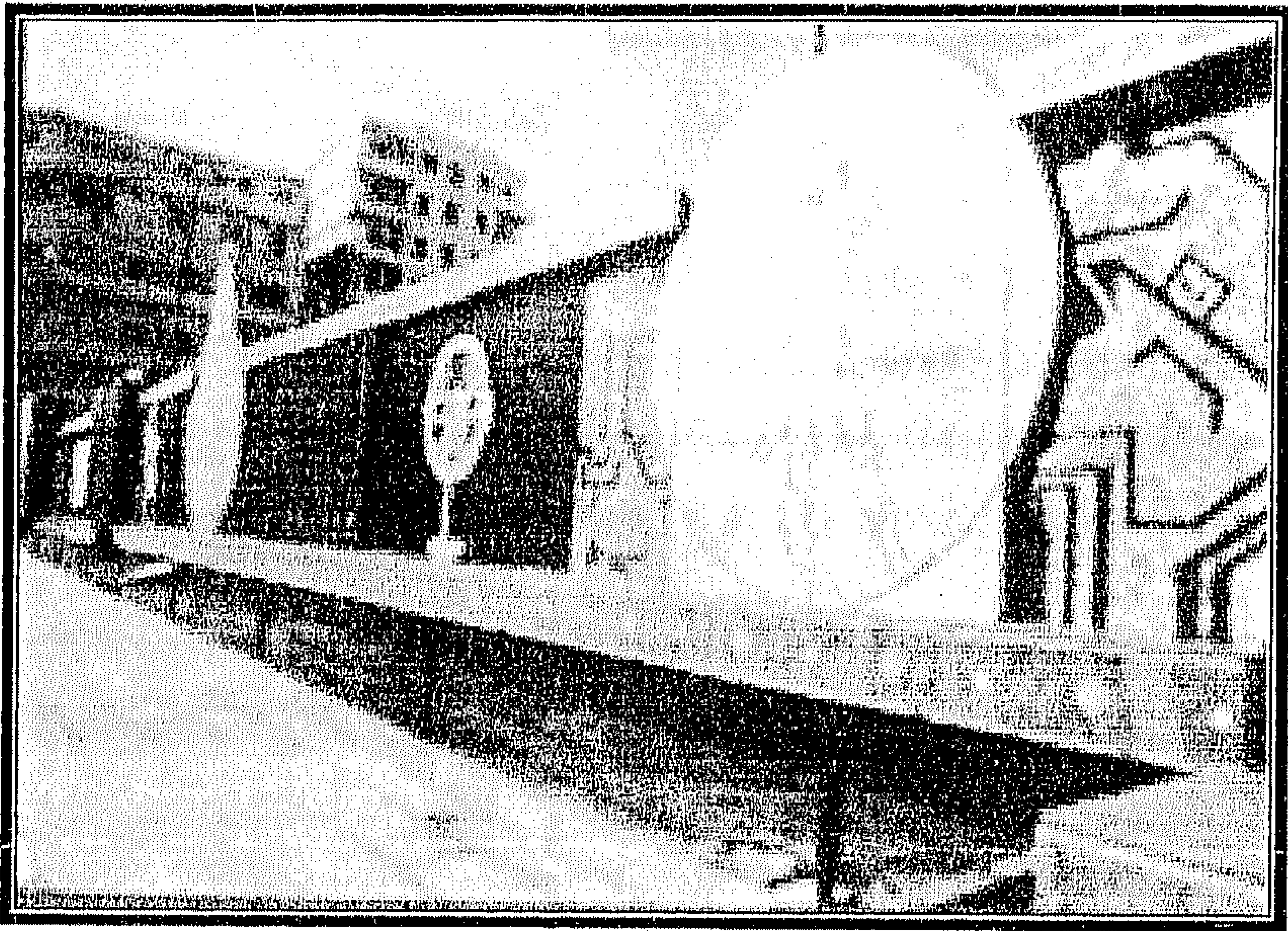
(ب) (ج)

شكل (٣٣٣)

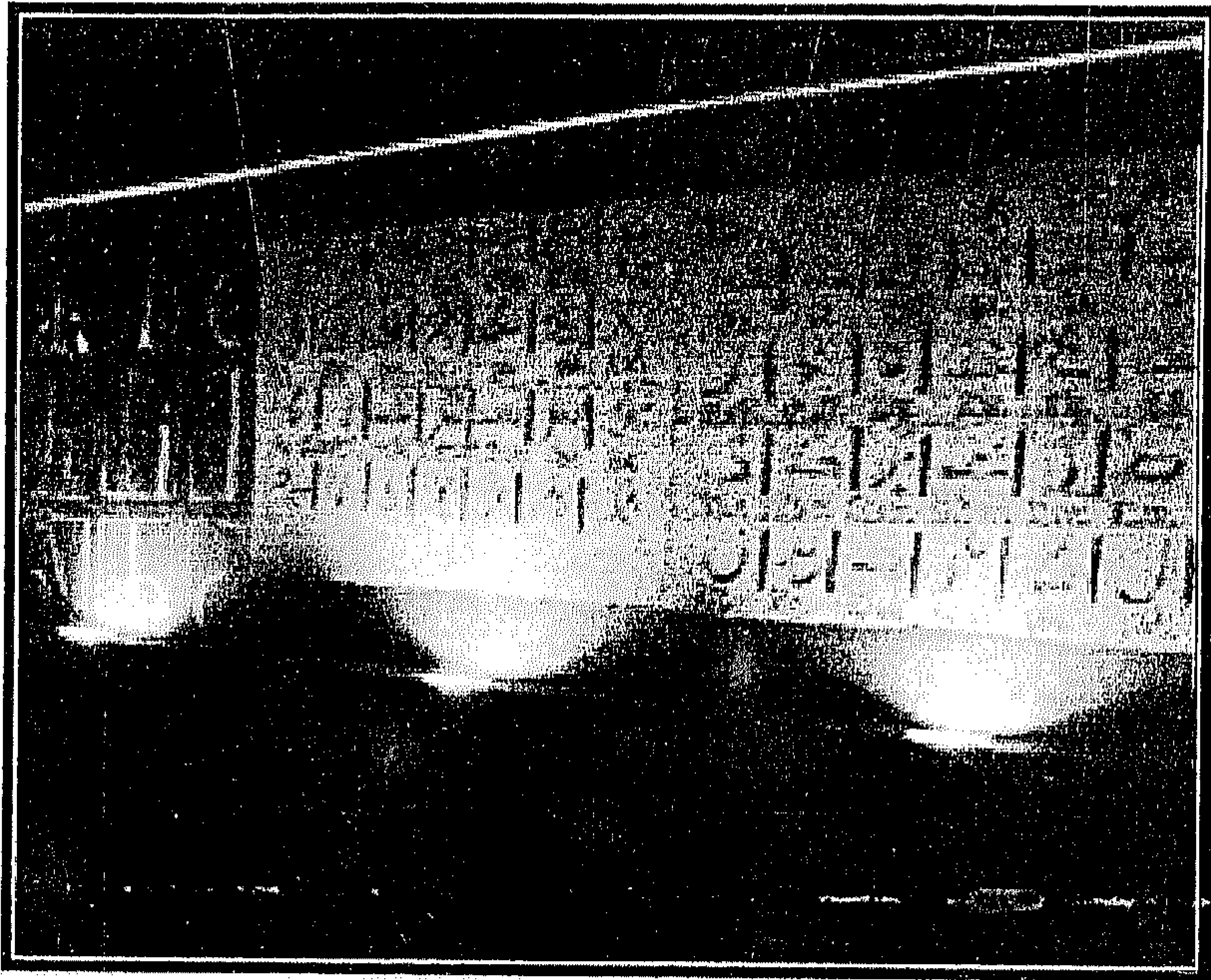
**الفنان عبد السلام عيد**......نماذج من العمارة الإلكترونية المستقبلية ، تفصيلية من جدارية سور فندق سان ستيفانو، قطع نحتية بارزة وفسيفساء، الإسكندرية ،عام ٢٠٠٠..



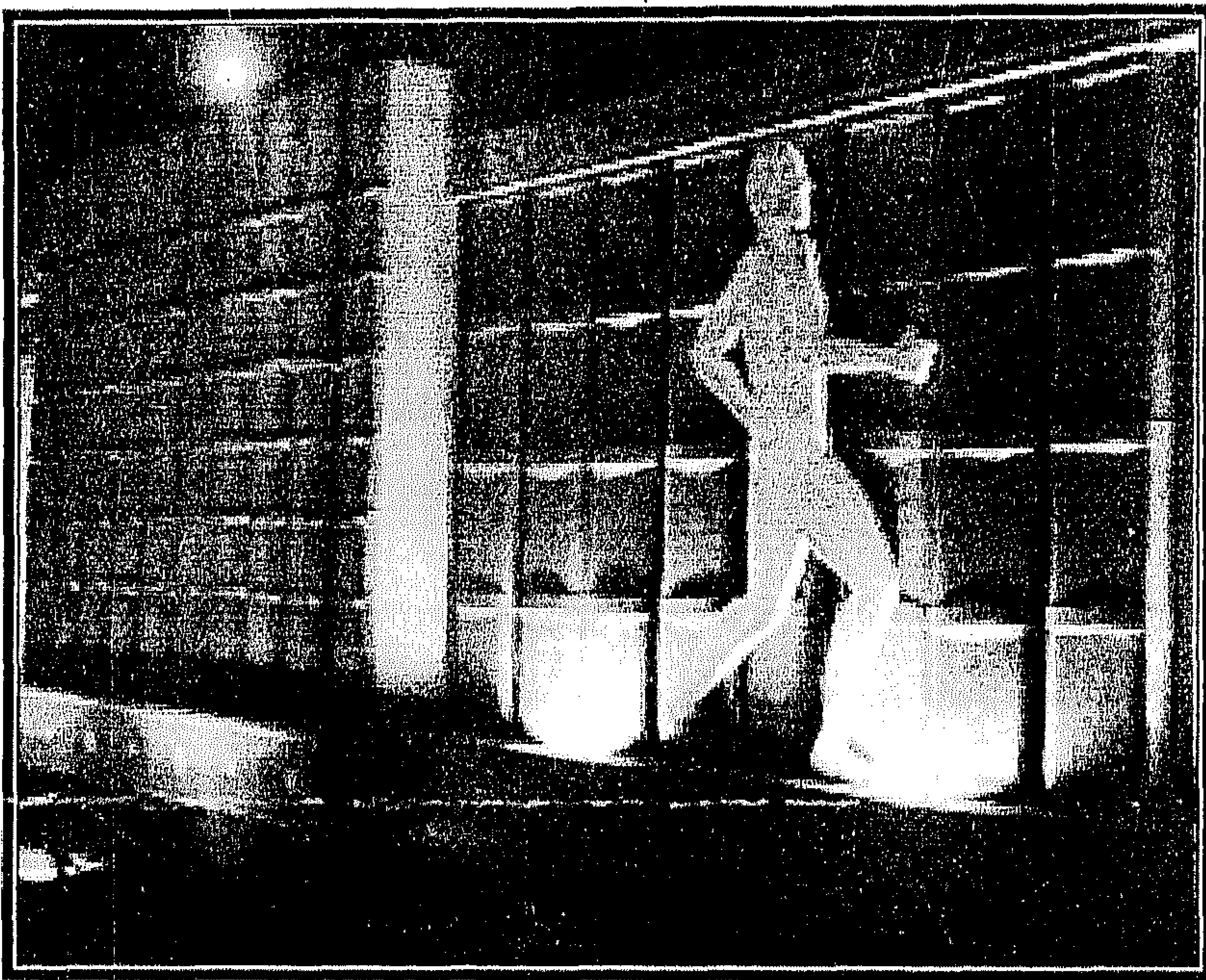
شكل (٣٣٤)
**الفنان عبد السلام عيد......** الطبيعة العضوية لموجات الطاقة تفصيلية من جدارية سور فندق سان ستيفانو، فسيفساء، الإسكندرية ،عام ٢٠٠٠



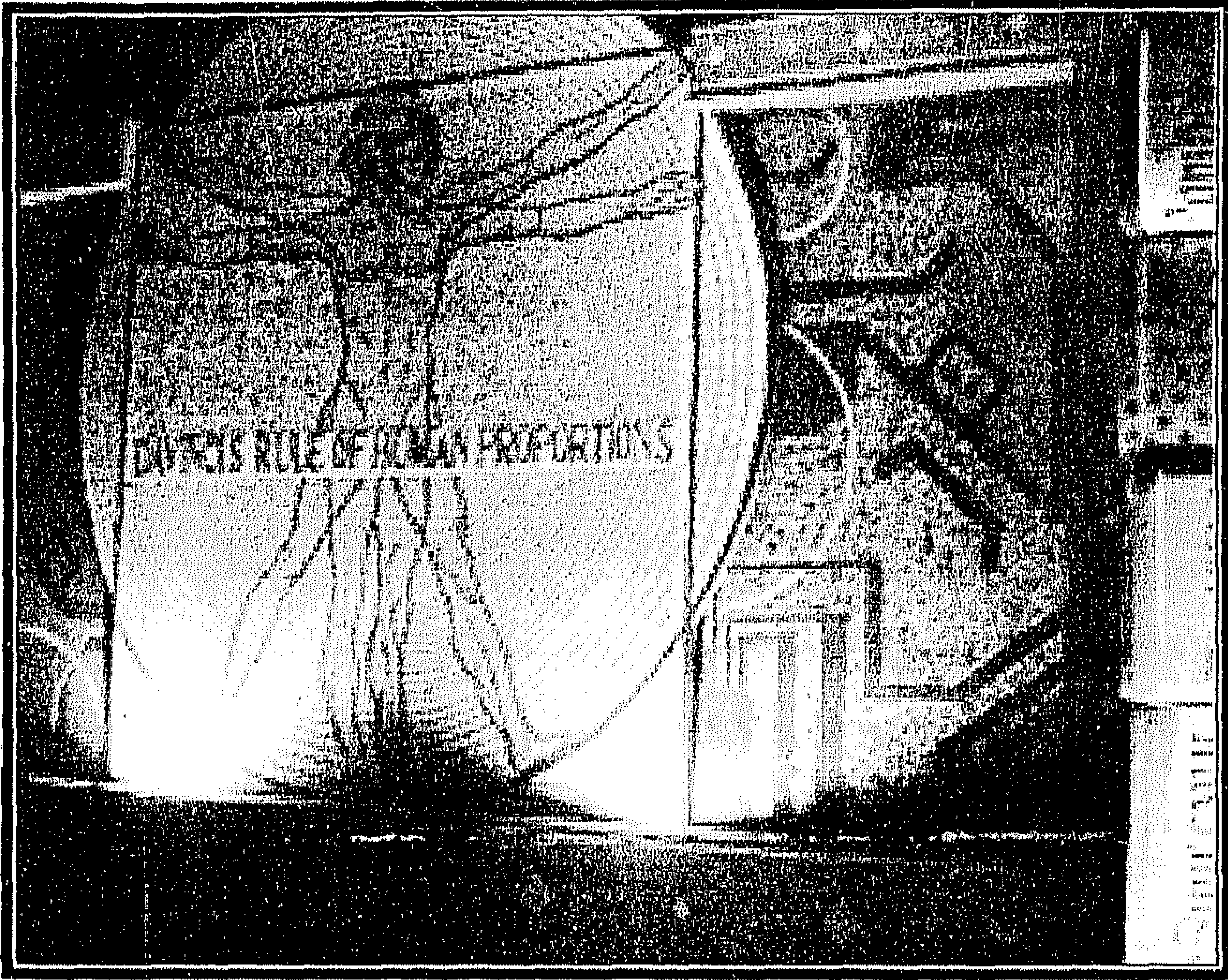
شكل (٣٣٥)
**الفنان عبد السلام عيد**........... جدارية مكتبة الأسكندرية، بمساحة ٢٠٠ متر مربع ،عام ٢٠٠١ ،مشهد عام نهاري.



شكل (٣٣٦)
**الفنان عبد السلام عيد**........ تفصيلية ، مظاهر تطور حروف الكتابة ، قسيقساء ، جدارية مكتبة الأسكندرية، ٢٠٠١م .



شكل (٣٣٧)
**الفنان عبد السلام عيد**...... تفصيلية ، الإنسان يسعى للمعرفة ، نحت بارز ملون وفسيفساء، جدارية مكتبة الأسكندرية، ٢٠٠١م .

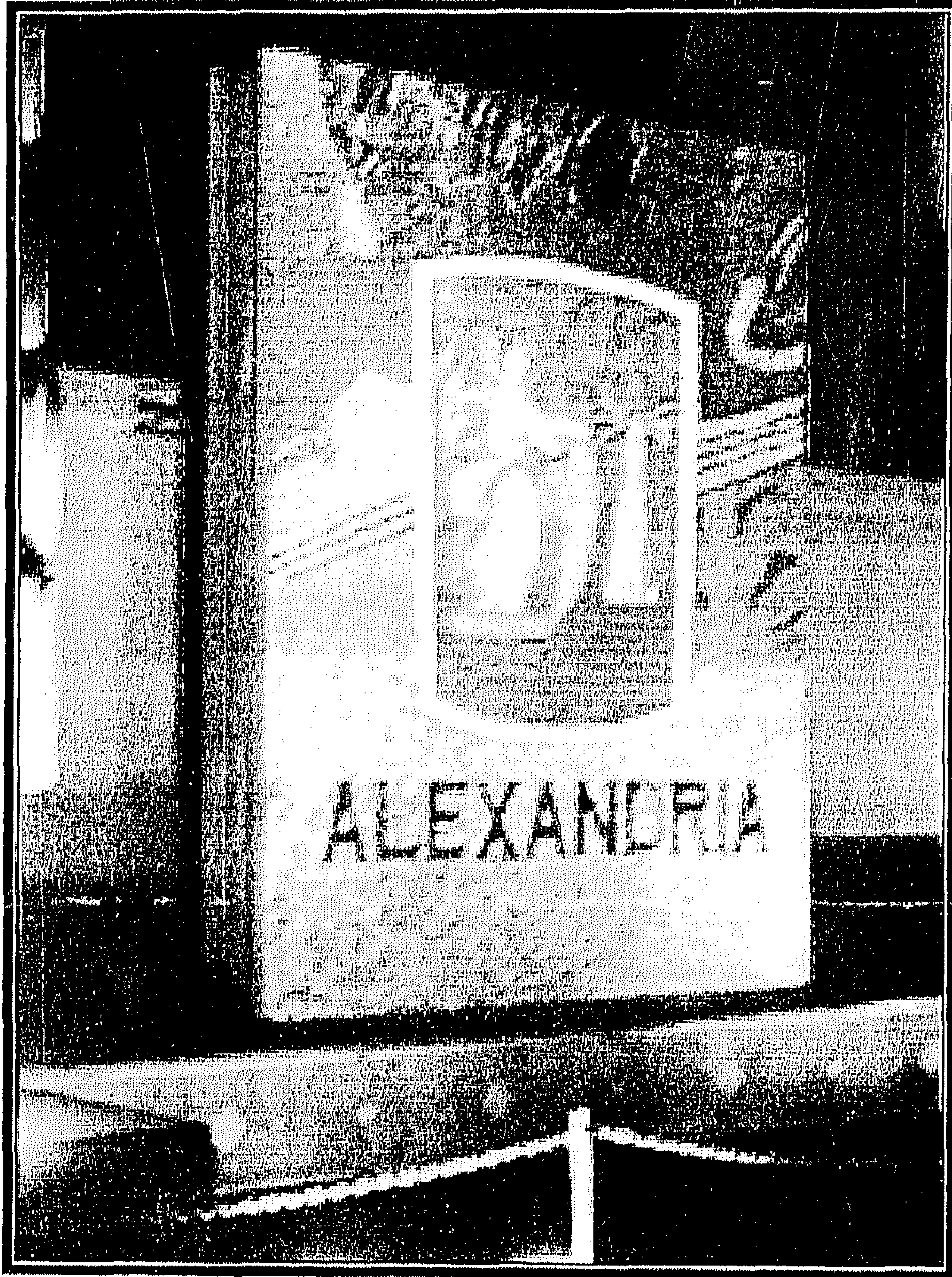



شكل (٣٣٨)

**الفنان عبد السلام عيد**...... تفصيلية - شكل الموديول الإنساني لليوناردو دافنشي - عصر النهضة، فسيفساء، جدارية مكتبة الإسكندرية، ٢٠٠١م.



شكل (٣٣٩)
**الفنان عبد السلام عيد**...... تفصيلية عن نماذج لكتب حقيقية من عصر النهضة،مجسم نحتي ملون، جدارية مكتبة الإسكندرية، ٢٠٠١م.




شكل (٣٤٠)
**الفنان عبد السلام عيد......** تفصيلية كتاب تاريخي عن مدينة الإسكندرية، فسيفساء زجاجية ونحت بارز، جدارية مكتبة الإسكندرية، ٢٠٠١م .




شكل (٣٤١)

**الفنان عبد السلام عيد......** تفصيلية - كتاب الحضارة المصرية القديمة ، فسيفساء ونحت بارزلزهرة اللوتس ، جدارية مكتبة الإسكندرية، ٢٠٠١م .

# تجربة الباحـــــثة

## تجربة الباحثة:

واكب انفتاح المجال التجريبي لاستخدام الخامات الجدارية في القرن العشرين، إنتاج أعمال تجريدية تعكس مفاهيم المدارس الفنية الحديثة، تعتمد على استخدام التأثيرات البصرية للون والملامس وتباين الأسطح وما يمكن أن يكتسبه سطح العمل ألجداري من تأثيرات منوعة لسقوط الضوء عليه – طبيعيا وصناعيا – بأسلوب يداعب مخيلة المشاهد و يترك في نفسه انطباعات مختلفة من شأنها أن تؤثر على حالته المزاجية والانفعالية، بالإضافة إلى ما تنقله إليه من ثقافة بصرية مرتبطة بلغة العصر.

ومن خلال دراسة الباحثة لعنصر "الضوء" وما يحدثه من تأثيرات وقيم تشكيلية مختلفة يكسبها لسطح العمل ألجداري، وكذلك دوره الضمني في الإيحاء بالعديد من تلك القيم على مضمون العمل ألجداري، تبين لها قيمة "الظل"- الظاهري والضمني اللوني - وما يخلقه من قيم متباينة وتجسيم قوى لعناصر العمل والأشكال المكونة له وإظهار أبعاد المسطح والعمق الفراغي به..

تلك القيم ألظليه قادت الباحثة إلى إبراز قيمة "اللون الأسود" وقوته الخطية في تصوير لوحاتها، سواء كان خط أو مساحات متباينة ومختلفة الأبعاد تحدد الأشكال وتبرز مناطق الضوء وبريق الألوان ويتداخل مع ألوان الظلال فيجسدها ويكملها ليزيد من تظليلها ، فاكتسبت أسطح اللوحات العديد من الخطوط السوداء المتداخلة والمتقاطعة في كثافات متباينة، خالقه لغة من التحاور مع المسطح بتحديده للأشكال وللفراغ والعمق، ليسير في جنبات التصميم هنا وهناك خالقاً إيقاعات وتوازنات تعتمد في حركتها على سمك الخط اللوني ، كعنصر بنائي في التكوين، يتقاطع في شكل شبكي فيوجد مجالات متعددة ومتباينة في مساحتها وأشكالها، يقوم فيها بتحديد الأبعاد المختلفة للتكوين، بأسلوب يزيد فيه كثافته ببعض المساحات فيختزل الأشكال إلى بقع لونية صغيرة، بينما يتضاءل في مناطق أخرى فتجيء البقع اللونية بمساحة أكبر ومشعة أكثر، سواء للمساحات البراقة الناتجة من انعكاس الضوء الساقط على الأسطح أوفي المساحات ذات القيم الضوئية اللونية الضمنية بالسطح المصور، معبرا عن مناطق الإضاءة والظلال ، ليتفتت معها سطح اللوحة بشكل متراكب ومتداخل للعناصر البنائية للتكوين وتتباين تأثيراته تحت الضوء الطبيعي والصناعي. لوحة(١) شكل (٣٨٨ )، لوحة (٢) شكل(٣٨٩ )

فنرى في لوحة (٣) تكوين طبيعة صامتة (أبيض وأسود) - تظهر شبكة من الخطوط السوداء المتغيرة في أبعادها وكثافتها التي يعتمد عليها التصميم في تحليل لعنصر "فنجان قهوة"، تحلل فيه خطوط الشكل بتركيبه تكوينية يندمج فيها الشكل مع الخلفية والأرضية، مما يجعل الشكل يذوب فيهما ويخرج منهما، وجاءت بقع

خفيفة من اللون الأصفر لتضفى بعداً وظلالاً لوجود اللون الأبيض المتناقض مع الأسود وكأن اللون الأصفر هنا قيمة لدرجة وسطية "هاف تون".

والخط الأسود تبرز قوته من خلال التباين ألملمسي بين المساحات اللونية السوداء وبين الملامس المتعددة التي يكتسبها السطح على اختلاف التقنيات التنفيذية للعمل ألجداري، فالمساحات اللونية للون الأسود يمكنها أن تكون شديدة التألق في الأسطح المستوية، أو تحمل أبعاد ظليه ظاهرية منوعة على الأسطح متعددة المستويات مما يكسب السطح أبعاد ظلية متباينة في تركيب ملمس السطح، يؤكده من جهة أخرى أحتواء السطح الواحد على أكثر من خامة تتباين فيما بينها، مما يساعد على إبراز مناطق الإضاءة وتضادها مع المناطق الظلية . لوحة (٤)

وعلى ذلك فقد تنوعت التجربة العملية للباحثة بين التضادات اللونية للخط الأسود والمساحات الملونة والتضاد ألملمسي بين الخامات المستخدمة والتوظيف التقني لها :

- فهناك لوحات اعتمدت على التصوير بالصباغات اللونية الحرارية على أسطح من السيراميك كانت علاقة الضوء والظل فيها ضمنية، تنشأ من التصوير بالتدرجات والتضادات في القيم اللونية لمجموعة الألوان المستخدمة، ومن ثم يتم حرقها في أفران خاصة بذلك. لوحة (٣)، (٥)، (٦)، (٧)

- لوحات مصورة بالصباغات اللونية الحرارية على السيراميك يتم التصوير بها بعد حرق قطع من الزجاج الملون على سطح السيراميك، وذلك يرجع إلى اختلاف درجات الحريق بين التقنيتان، حيث يتطلب حريق القطع الزجاجية وانصهارها إلى درجات حريق أعلى من حريق الصباغات الحرارية، كما يعتمد اختيار درجة الحريق على مدى رغبة الفنان في انصهار القطع الزجاجية وامتزاجها. وتلك التقنية تعرف باسم " الزجاج الساخن " ويشير ذلك إلى القطع الزجاجية المنصهرة في الفرن فتتخذ شكل جديد بعد انصهارها وتبريدها، وهو أسلوب شاع من قبل في الستينات والسبعينات وكانت تعتمد على تسخين قطع مختلفة من الزجاج حتى ينصهر ويندمج معا، فأتاحت للفنانين حرية التعبير عن الإلهام التشكيلي واللوني بأشكاله التعبيرية والتجريدية بما للزجاج المنصهر من قدرة وقيمة جمالية وتعبيرية. والمهارة الخاصة في هذا المجال تتعلق بالدراسة الصحيحة عن مدة بقاء الزجاج داخل الفرن، علاوة على الدراسة بأن تكون قطع الزجاج من أنواع متوافقة حتى لا تتشقق أو تصبح غير مستقرة على السطح عند خروجها من الفرن. وهي تقنية تنفيذية تتطلب من المصور إدراك ورؤية

تخيلية لجوانب التكوين وتصور نهائي للعمل الذي يمثل فيه الخط الأسود الهيكل ألبنائي للعمل، كما أنه في تلك التقنية تكتسب الأسطح المتباينة المستويات أبعاد ظليه ظاهرية من شأنها أن تضفي على المساحات اللونية السوداء قوة خطية في بناء التكوين وتحديد عناصره وإبراز المناطق الضوئية بالمسطح. لوحة (٨)، (٩)

- وفي لوحات أخرى أعتمد المضمون التعبيري بالعمل على سيادة اللون الأسود في خلفية التكوين (تلوين كامل المسطح باللون الأسود) ومن ثم أجراء بناء قطع الفسيفساء الزجاجية بملامسها المختلفة وأبعادها المنوعة على السطح ، في علاقات ضوئية ولونية متباينة وفقا للموضوع المصور وكأن تلك القطع بأضوائها وألوانها تخرج من الظلام إلى النور .

ففي لوحة (١٠) – "لمبة جاز" – استخدمت الباحثة تقنية التنفيذ بالفسيفساء الزجاجية الملونة مع التصوير بألوان الإكريليك على الخشب، نجد اللون الأسود لعب دور السيادة في إضفاء جو عام من الإظلام يبزغ من بين جنباته إيحاء بضوء منبعث من "اللمبة" يتلألأ على سطحها الزجاجي وعلى يدها النحاسية، في ومضات ضوئية تزيد وتخبو مع تحرك اللهب وترمى بقع ضوئية منها الضعيف ومنها القوى على الغلاف المحيط بها ، فينعكس ويتردد في إيقاعات لونية ساخنة وباردة تضفى نوعاً خاصاً من البعد والعمق بسطح اللوحة ، يظهر شدة تأثيراتها المتباينة انعكاس الضوء الظاهري وتألقاته على الحواف الزجاجية لقطع الزجاج .

وفي لوحة (١١) - نرى منظر طبيعي مستوحى من "الحارة الشعبية" في وقت الظهيرة، حيث الشمس المشرقة ذات التأثير القوى المباشر على الأشياء في الطبيعة وما تخلفه من قيم ضوئية رائعة تكسبها لأسطح تلك الأشياء، فترجمة تلك اللحظة بتسجيل للمناطق المضيئة البارزة من عتمة الحارة ذات المنازل المتلاصقة التي قد ينفذ الضوء من ثغرات بها، فينير بقوة بعض المناطق بينما تقع الأخرى في الظلام، وإبراز قيمة التباين التعبيري الضوء والظل في العمل باستخدام الخامات المختلفة المتباينة ملمسيا، حيث ينبثق من المحيط الأسود المظلم باللوحة والمتباين في المسطحات الكبيرة والصغيرة بالعمل، وحدات الموزاييك اللامع والزجاج البراق الذي يحمل انعكاسات تعبر عن أثر ضوء الشمس الواقع على الأسطح المعمارية في التكوين.

ومن الإمكانيات المغرية في هذا المجال والمرتبطة بموضوع البحث ما ينشأ على الأسطح من تأثيرات لونية وظليه متباينة باختلاف درجات الإضاءة وألوانها ،

لذا فقد طرحت الباحثة أهمية ارتباط تجربتها العملية بالتأكيد على دور الضوء الظاهري ، خاصة عند استخدام وحدات الإضاءة الصناعية - في الرؤية الجمالية للمسطحات الجدارية على اختلاف تقنياتها و أبعادها ، والذي يعتمد على اختيار واع من الفنان لتوظيف الوحدات الضوئية بكثافتها وألوانها بما يتناسب ورؤية المصور في تصميم العمل وعناصر تكوينه من ألوان وظلال وملامس ..... ، في محاولة للربط بين أهمية تأثير الإضاءة والأبعاد التشكيلية للمسطح ألجداري المصور، بما يكفل إبداع عمل تصويري جداري يجعل المشاهد يشحذ تفكيره أمام العمل ويستشعر موضوع العمل ومؤثراته المختلفة.

وطبيعة اللوين الضوئي لوحدة الإضاءة الصناعية تؤثر عند اندماجها بالمسطح الملون بما ينشأ عنه من تأثير لوني يندمج فيه لون اللوين الضوئي بالألوان المستخدمة بالتكوين، ومن هذا المنطلق كان لدراسه الإمكانات الضوئية في تجربة الباحثة - باستخدام وحدات إضاءة لا لونية واستخدام لوين ضوئي واحد أو أكثر - واكتشاف دوره كعنصر من عناصر تصميم المسطح ضوئيا ولونيا، وما يمكن أن يكسبه للعمل من تأثيرات تؤثر وتتأثر بدورها بالمساحات اللونية للمسطح ( صباغات لونية، فسيفساء زجاجية أو حجرية، كسر رخام...) والتقنيات التنفيذية المتعددة لاستخدام تلك الخامات، وما يمكن أن ينتج عن هذا التفاعل اللوني من تباين أو تناغم أو تركيبات لونية جديدة في الصياغة النهائية للمسطح ألجداري المصور...

فالسطح المصور بلون أبيض يعكس اللوين الضوئي المنبعث من وحدة الإضاءة بلون شديد التألق في تدرجات لونية للون الواحد (المنبعث من وحدة الإضاءة)، أما عند اصطدام اللون الضوئي بمسطح ملون فإن اللون المنبعث من الوحدة الضوئية يمتزج بألوان السطح فينشأ مجموعات لونية مركبة أخرى ، فمثلا عندما يكون اللوين الضوئي بلون "أحمر" ويسقط على سطح مصور بدرجات اللون الأصفر فإن التأثير اللوني الذي ينشأ عن ذلك درجات لونية تميل إلى اللون البرتقالي المتدرجة تبعا لاتجاه الوحدة الضوئية من السطح وبعد المصدر الضوئي من السطح أو قربه ، فالسطح الأقرب من الوحدة الضوئية يشوبه لون أكثر حمرة من الأجزاء الأبعد ، وسيكون اللون اثر تألقا وقوة ضوئية . بينما عند استخدام مصدرين ضوئيين ملونين أو أكثر فأننا نحصل على مجموعات لونية وتدرجات متعددة ناشئة عن مزيجات الأضواء الملونة والمجموعة اللونية المصور بها العمل.

والمهارة الخاصة في هذا المجال تتعلق بالدراسة الصحيحة للوحدات الضوئية وألوانها بما يتناسب والرؤية النهائية للعمل، وإجراء الحسابات الدقيقة لزوايا إسقاط الضوء، وما ينشأ عنه من امتزاجات لونية بين وحدات الإضاءة وألوان سطح العمل . لذا أجرت الباحثة تجارب ضوئية للوحاتها المنفذة بتقنيات التصوير ألجداري المختلفة باستخدام وحدة ضوئية واحدة في بعض الأعمال، واستخدام ثلاث

وحدات ضوئية بألوان أساسية (أحمر وأزرق، وأصفر) في أعمال أخرى، لاكتشاف التأثيرات اللونية الناتجة على الأسطح بألوانها وأبعادها وملامسها....

ففي اللوحات٣ب، ٥ب، ٦ب، ٧ب، وهي مجموعة اللوحات المصورة بالصباغات اللونية الحرارية، أجرت عليها الباحثة التجريب باللوين الضوئي باستخدام ثلاث وحدات ضوئية ملونة (أزرق، أحمر وأصفر )، لتجد كيف اكتسبت تلك الأسطح بتكويناتها اللونية تركيبات لونية جديدة مغايرة للواقع اللوني للمسطح تحت الضوء الطبيعي أو الصناعي اللالوني ، مما يبرز دور اللوين الضوئي في إكساب العمل الواحد رؤى متعددة بهيئات مختلفة .

كما يمكن للوين الضوئي أن يبرز أجزاء محددة من السطح ألجداري المصور بزيادة قيمتها اللونية والضوئية، كنتيجة للإسقاط المباشر لكثافة الضوء اللوني المرغوب من قبل الفنان. لوحة (٦ب)

وفي اللوحة (١١ب ) نرى اللوين الضوئي يكسب العمل تأكيدا للمضمون التعبيري، فاللوحة كما ذكرنا سلفا تصور الشمس المشرقة ذات التأثير القوى المباشر على الأشياء في الطبيعة وما تخلفه من قيم ضوئية رائعة تكسبها لأسطح تلك الأشياء من أبعاد في مستويات الرؤية، وعند استخدام إسقاطات اللوين الضوئي من أعلى لأسفل، استخدمت وحدتان ضوئيتان أحدها بلوين أصفر وهي الأقرب والأكثر كثافة ضوئية في إسقاطها والأخرى بلوين أحمر في زاوية أقل إسقاط للضوء، فأضفت على المساحة العلوية من اللوحة (التي تصور الفراغ الجوي في المحيط البيئي) سخونة ضوئية ولونية لقطع الموزاييك، مما أكد المعنى التعبيري بمضمون العمل.

أما اللوحة (٨) فقد أجرت الباحثة عليها أربع تجارب ضوئية، التجربة الأولى و الثانية استخدمت فيها وحدة ضوئية لا لونية ولكن بزوايا إسقاط ضوئي مختلفة ، الأولى من أعلى والثانية من أسفل ، أما التجربة الثالثة فاستخدمت الباحثة لوين ضوئي واحد بلون أزرق بزاوية إسقاط ضوئي من أسفل لأعلى ، وفي التجربة الرابعة استخدمت ثلاث وحدات ضوئية ملونة .

واللوحة مصورة في تركيبات تجريدية خطية للونين الأبيض والأسود تتباين فيها القطع الزجاجية الملتصقة حراريا بالسطح الملون بلون أسود حراري (بالحريق في الأفران الخاصة) في إيقاعات لاتجاهات خطية منوعة، نلاحظ فيها أن التكوين ألبنائي للعمل يعتمد على تضاءل مساحات القطع الزجاجية في اتجاه تصاعدي من السطح، فتتراص القطع الزجاجية ذات الحجم الأكبر في أسفل اللوحة وتقل في أحجامها إلى أعلى.

وفي التجربة الأولى والثانية استخدمت وحدة ضوئية لا لونية (لوحة ٨ أ،ب) ، وضعت في اللوحة الأولى بزاوية إسقاط ضوئي من أعلى لأسفل ، في اتجاه مغاير لطبيعة التكوين البنائية ، فكان الناتج عن ذلك هو إظهار المساحات اللونية الصغيرة بإضاءة وتألق لوني أكثر من مساحات القطع الزجاجية الكبيرة بأسفل اللوحة

بينما في التجربة الثانية ثبتت الوحدة الضوئية أسفل العمل بزاوية إسقاط ضوئي من أسفل لأعلى، أكدت على المضمون ألبنائي للتكوين، فأكدت الاتجاهات الخطية وأكسبت السطح إيهام بالتصاعد المتلاشي والامتداد إلى أعلى يؤكده التباين في أحجام القطع الزجاجية، مما أضفى على العمل إيقاعات خطية منوعة وإيهام بالعمق الفراغي .

وفي التجربة الثالثة - أستخدم لوين ضوئي واحد بلون أزرق - ثبتت بزاوية إسقاط ضوئي من أسفل لأعلى، فعكس السطح الزجاجي الأبيض لون الوحدة الضوئية بتدرجات لونية للون الواحد(اللون الأزرق) في القيمة والتألق الضوئي، حيث اكتسبت الأسطح الأقرب من إسقاط الضوء في الجزء الأسفل من اللوحة قيمة ضوئية ولونية فاتحة، بينما المساحات الزجاجية التي وقعت في المجال الأبعد والأقل قيمة ضوئية ولونية اكتسبت درجات لونية قاتمة، مما أكد الإيهام بالعمق الفراغي بالتكوين والتضاؤل الإيقاعي للعناصر في اتجاه تصاعدي بالسطح . لوحة (٨ج)

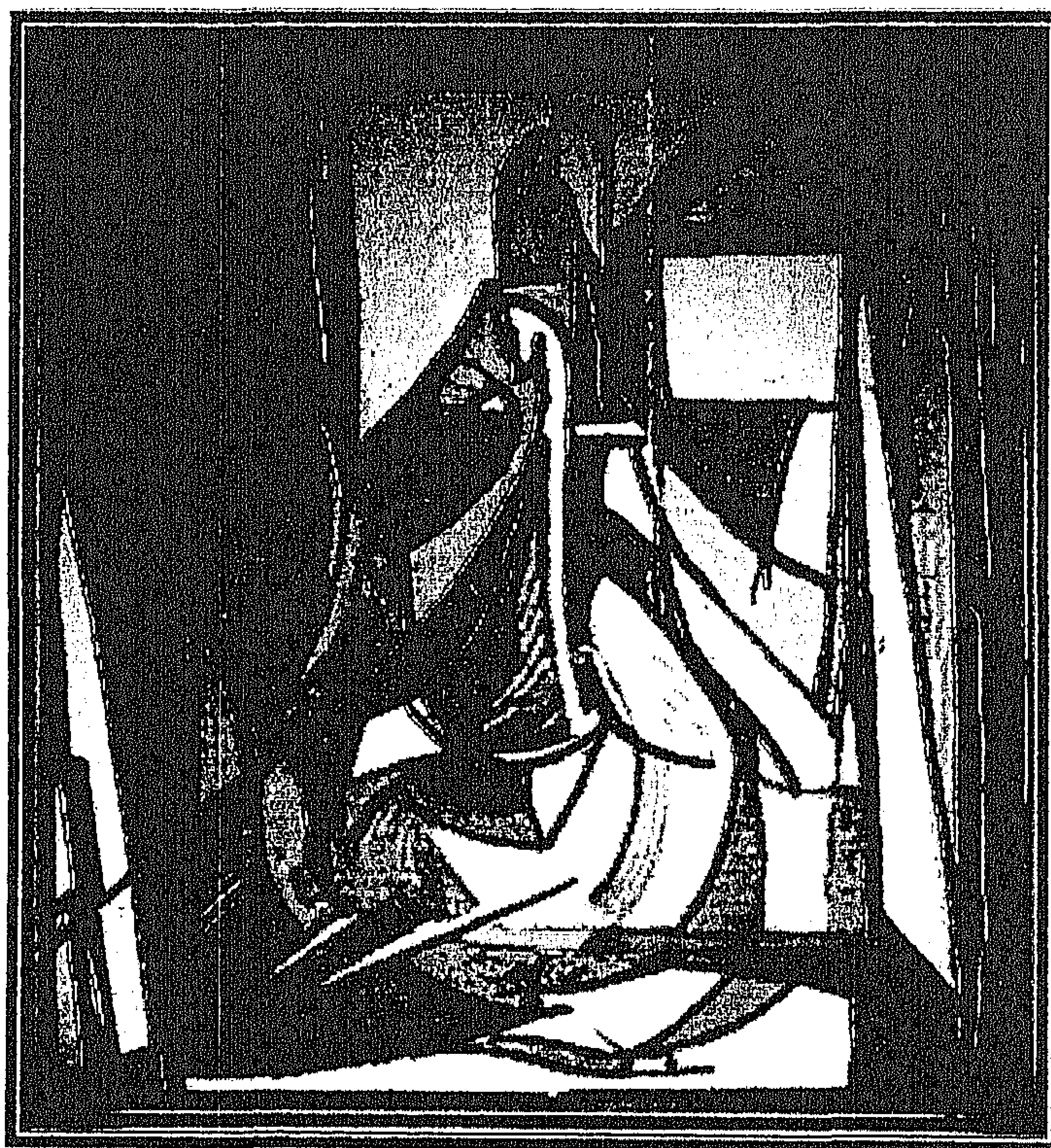
وعند إجراء التجربة الرابعة – استخدمت ثلاث وحدات ضوئية لونية (أصفر وأحمر وأزرق) كمؤثر بصري لوني في تكوين اللوحة، فتم توزيع إسقاطاتها الضوئية من السطح باعتبارها عنصر لوني من عناصر التصميم، ثبتت فيها وحدة الضوء ذات اللوين الأحمر في أسفل العمل، فاكتسبت مساحات القطع الزجاجية في أسفل اللوحة لون أحمر ساخن، بينما الوحدات الضوئية ذات اللوين الأزرق والأصفر مثبتتان في أعلى اللوحة، فكان للضوء اللويني دورة في التصميم ألبنائي للعمل وتأكيد الإيهام بالبعد والعمق بالسطح المصور، فالألوان الساخنة تبدو أقرب إلى العين من الألوان الباردة التي تعطي أحساس بالتباعد والتراجع، لذا عمدت الباحثة إلى تقليل الإسقاط اللوني الضوئي للوين الأصفر، فنتج على السطح بقع لونية خضراء ذات قيمة لونية فاتحة يشوبها قليل من اللون الأصفر، ولكن ليس بالقدر الذي يجعل اللون الناتج ساخن بدرجة يتقدم بها للعين بسطح العمل. لوحة (٨د).

..... ومن هذا المنطلق التجريبي يمكن الاعتماد على التوظيف اللويني الضوئي في إحداث صياغات متغيرة لسطح العمل الواحد ، تكتسب معها الأعمال الجدارية بالأسطح المعمارية المختلفة صياغات تكوينية متغيرة للعناصر باتجاهاتها

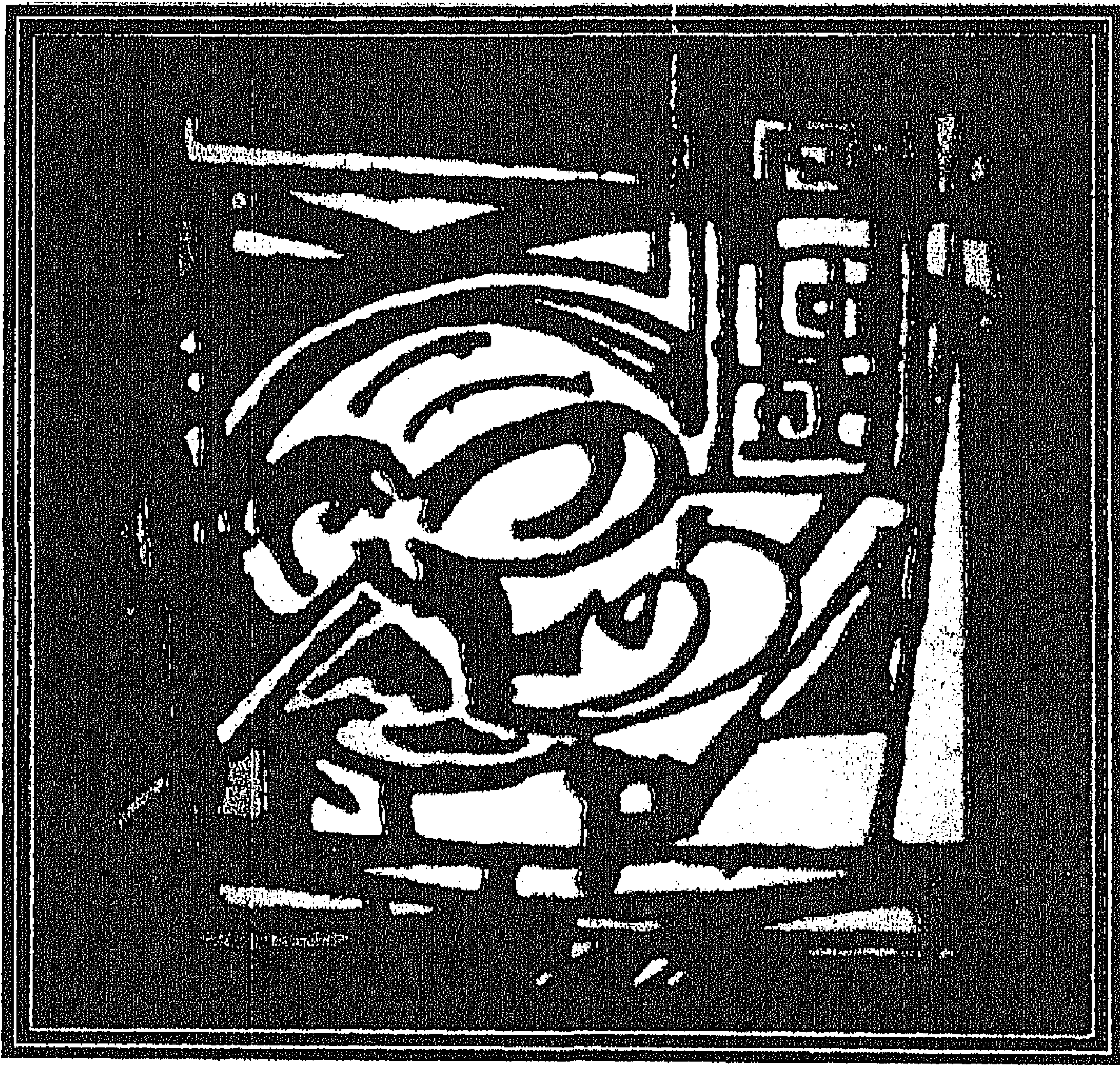
وألوانها .... بأكثر من صياغة شكلية ورؤية متجددة دائمة للتأثيرات البصرية والجمالية للعمل في عين المتلقي .



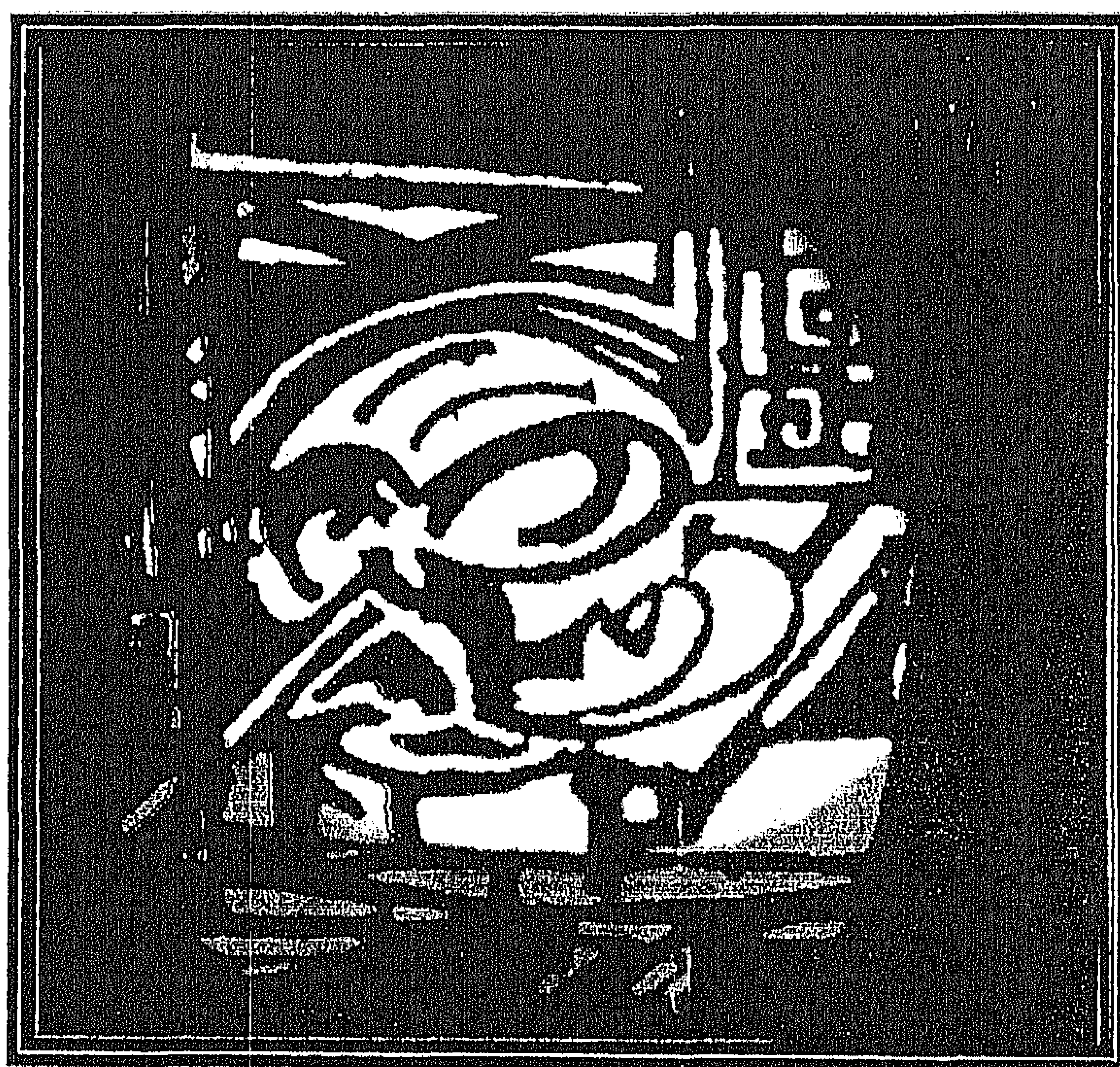
لوحة (١)
تجربة الباحثة .... "زهور" ، ألوان جواش وفحم أسود على ورق ، ٢٥×٤٠سم .



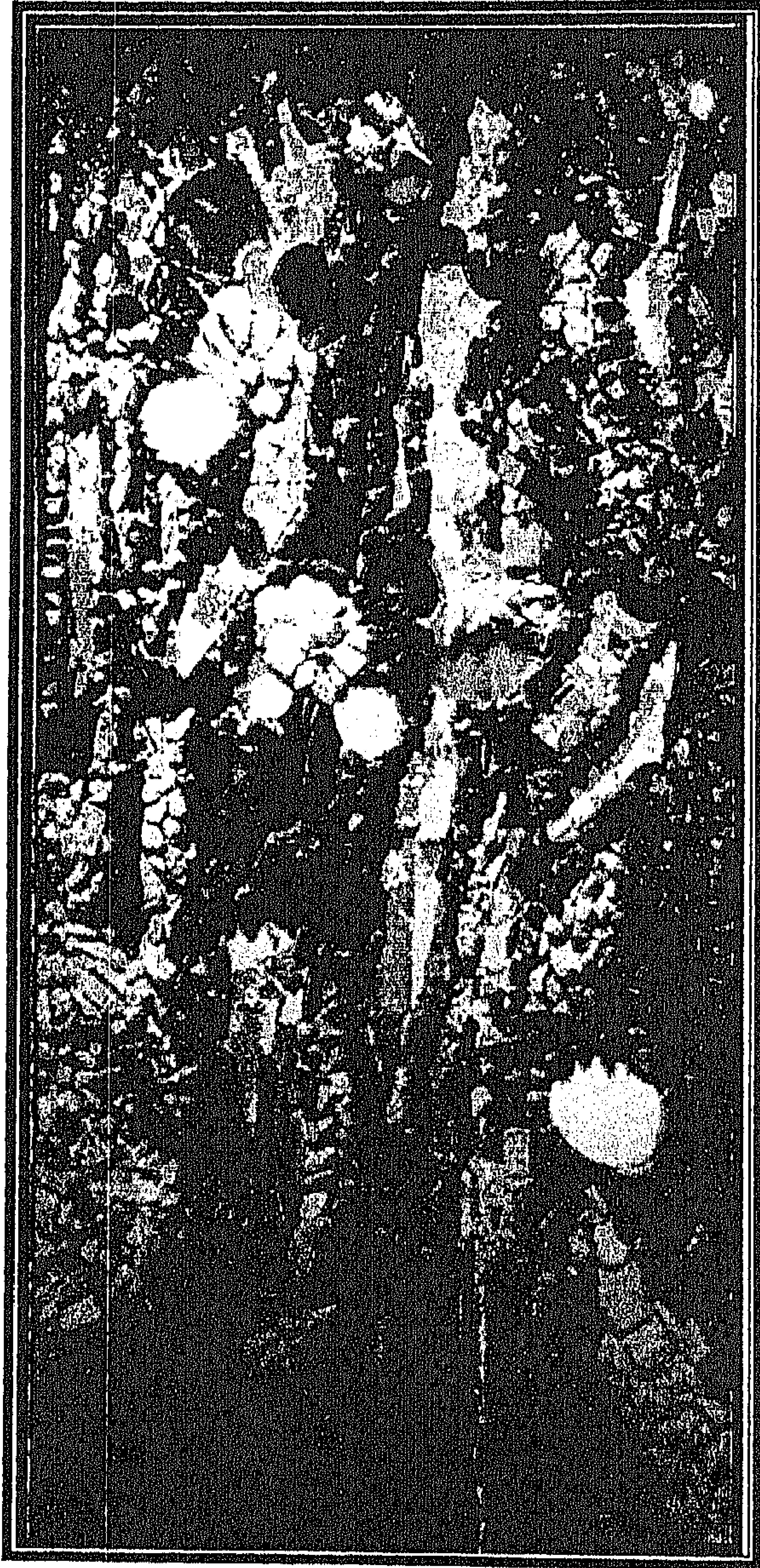
لوحة (٢)
تجربة الباحثة .... طبيعة صامتة ، أقلام لونية وألوان جواش على ورق ، ٤٠×٤٠سم .



لوحة (٣) (أ)
**تجربة الباحثة** .... طبيعة صامتة "فنجان قهوة "، ألوان حرارية على سيراميك ، ٣٥×٣٥سم.



لوحة (٣) (ب)
تجربة الباحثة .... إضاءة لوينية بثلاث وحدات ضوئية .

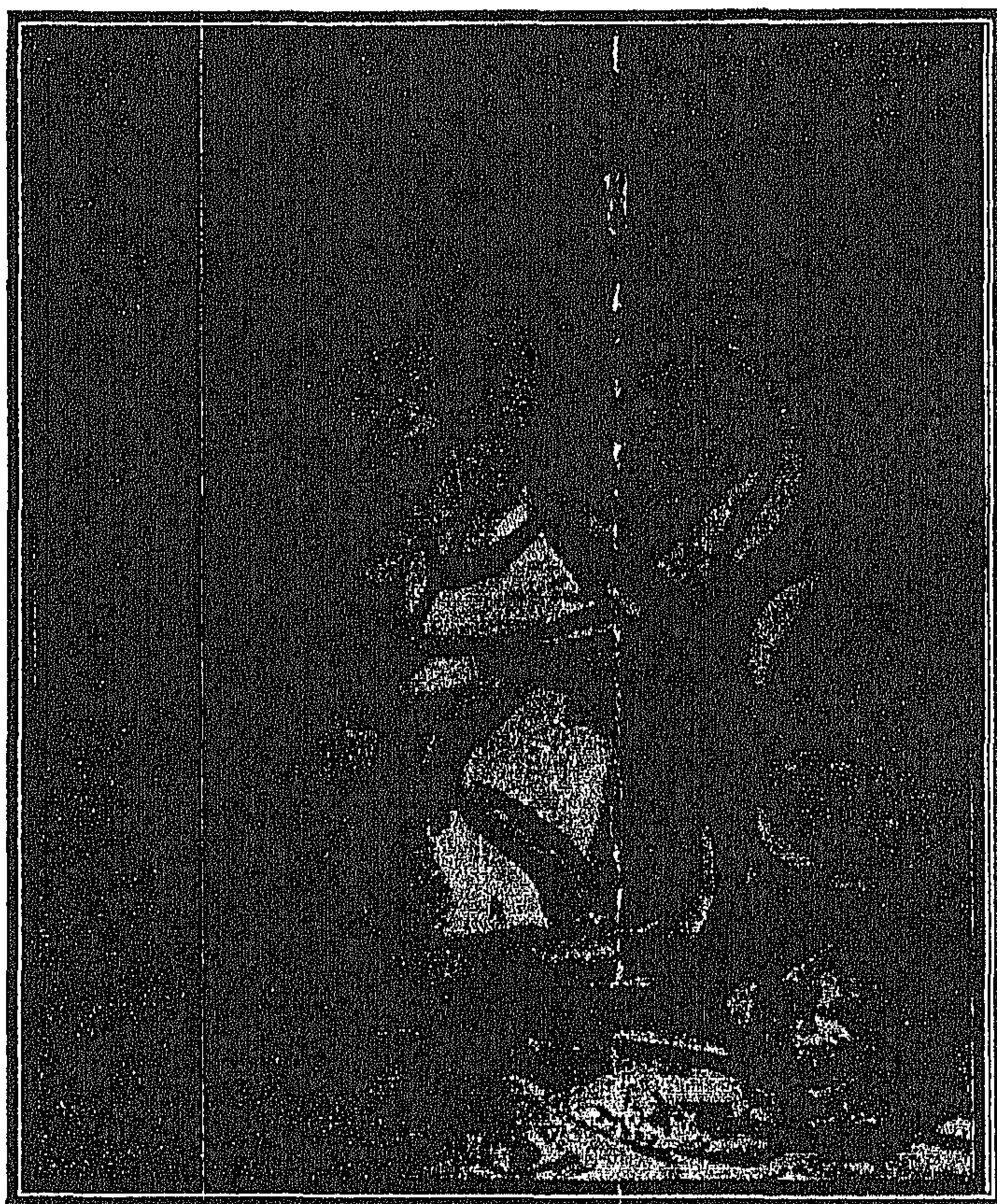


لوحة (٤)
تجربة الباحثة ....تجريد لوني ، زجاج وكسر رخام ، ٦٠×١٢٠سم.

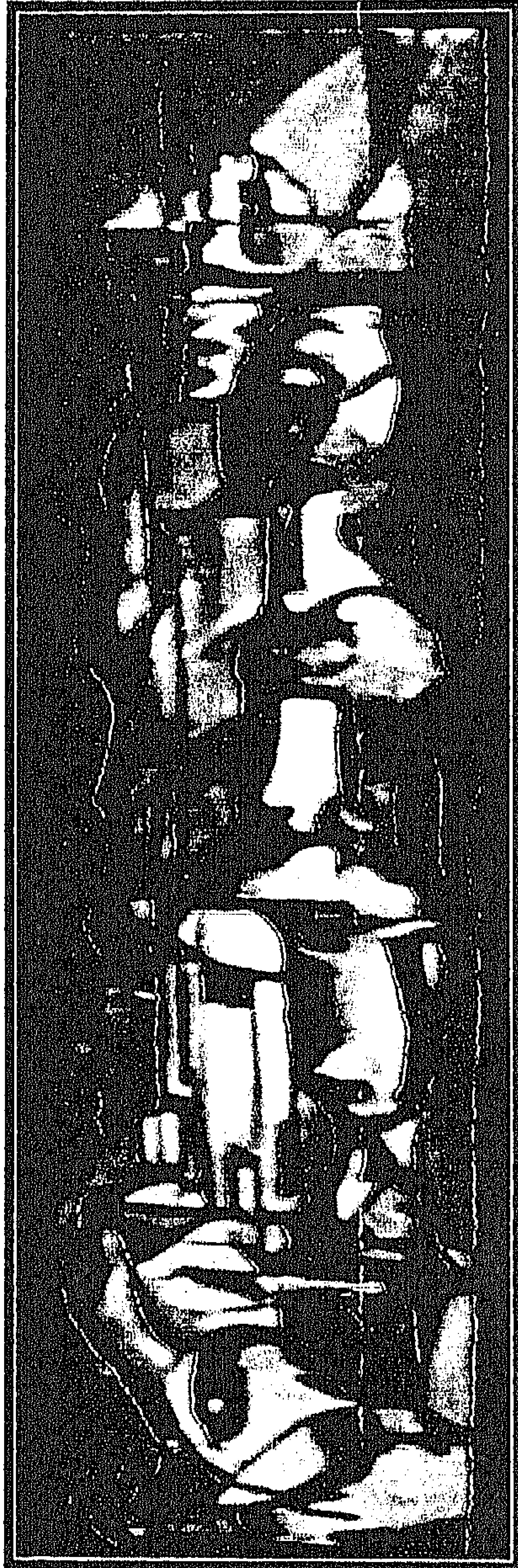


شكل (٥)(أ)

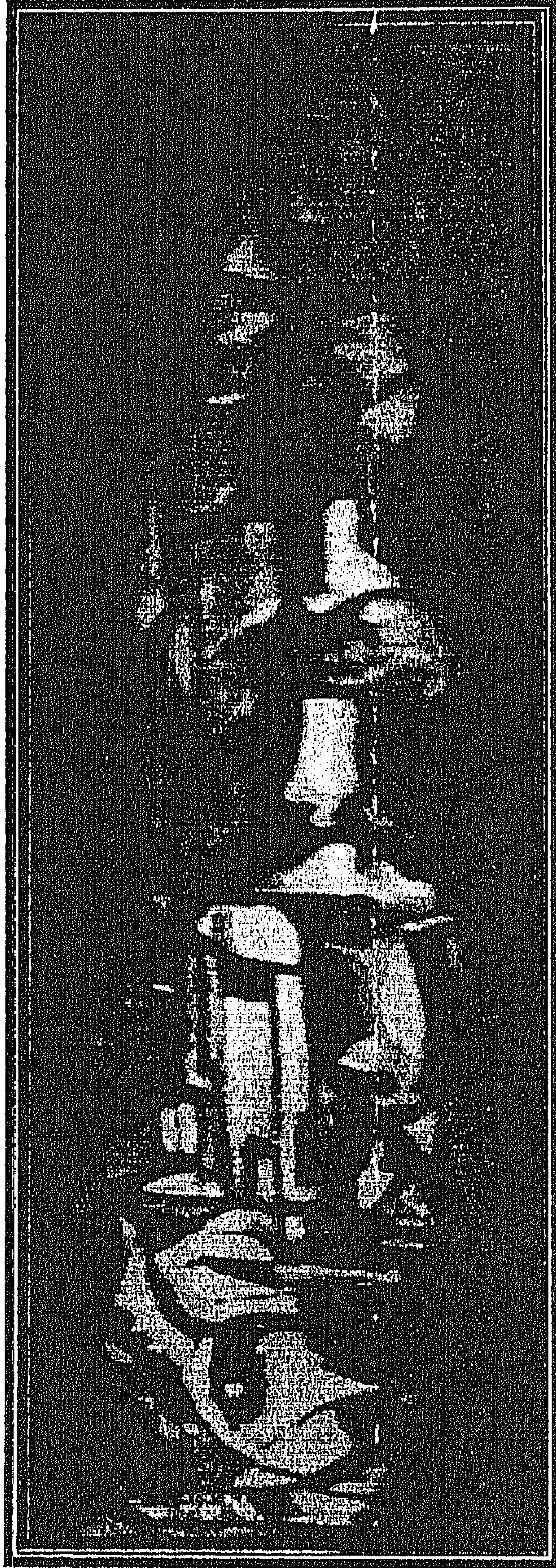
**تجربة الباحثة** .... طبيعة صامتة ، ألوان حرارية على سيراميك ، ٤٥×٤٥سم.



شكل (٥)(ب)
**تجربة الباحثة** .... إضاءة لونية بثلاث وحدات ضوئية .



شكل (٦)(أ)
**تجربة الباحثة** .... طبيعة صامتة ، ألوان حرارية على سيراميك، ١٥×٥٠سم.



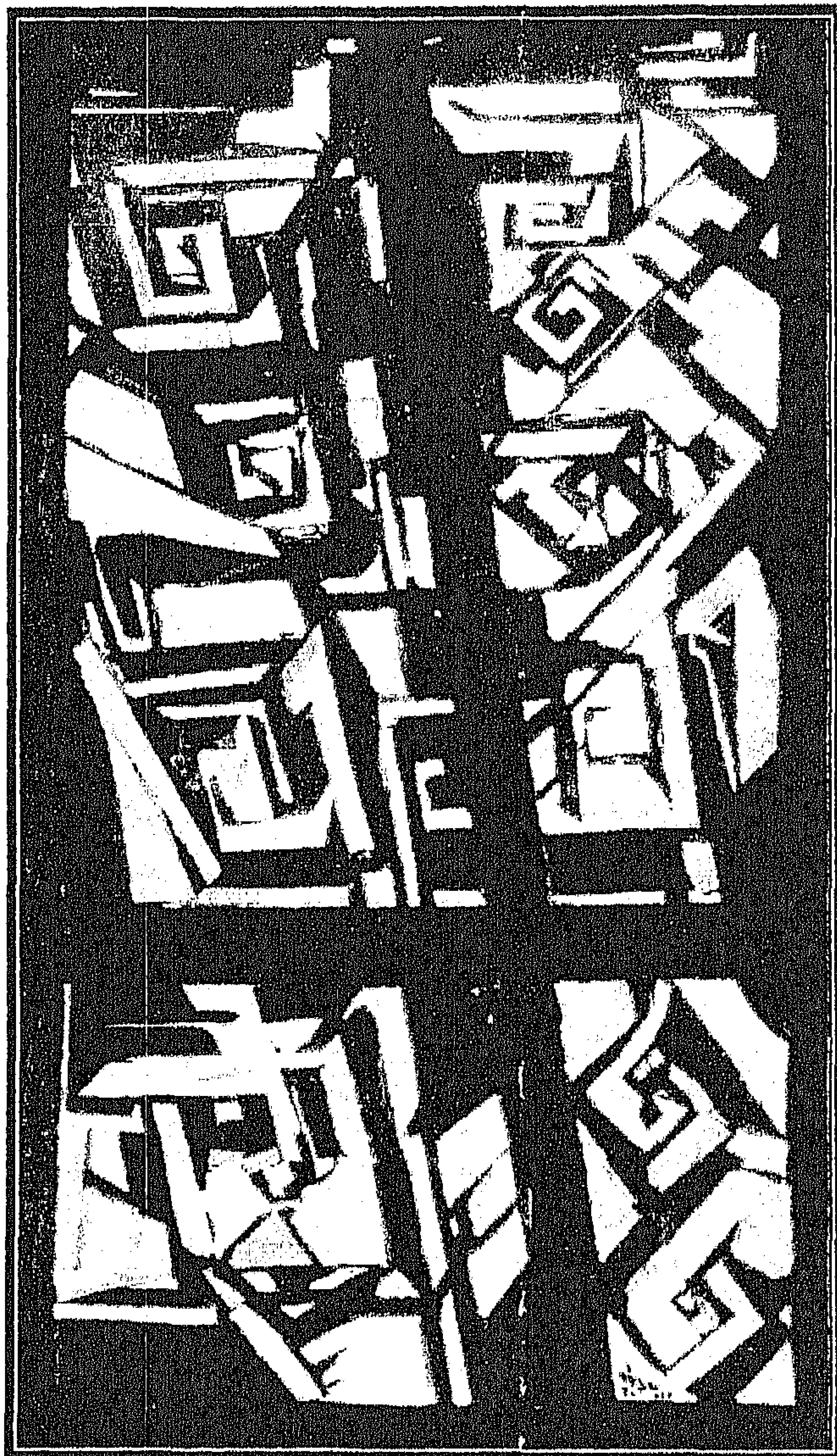
لوحة (٦)(ب)
**تجربة الباحثة** .... إضاءة لوينية بثلاث وحدات ضوئية .



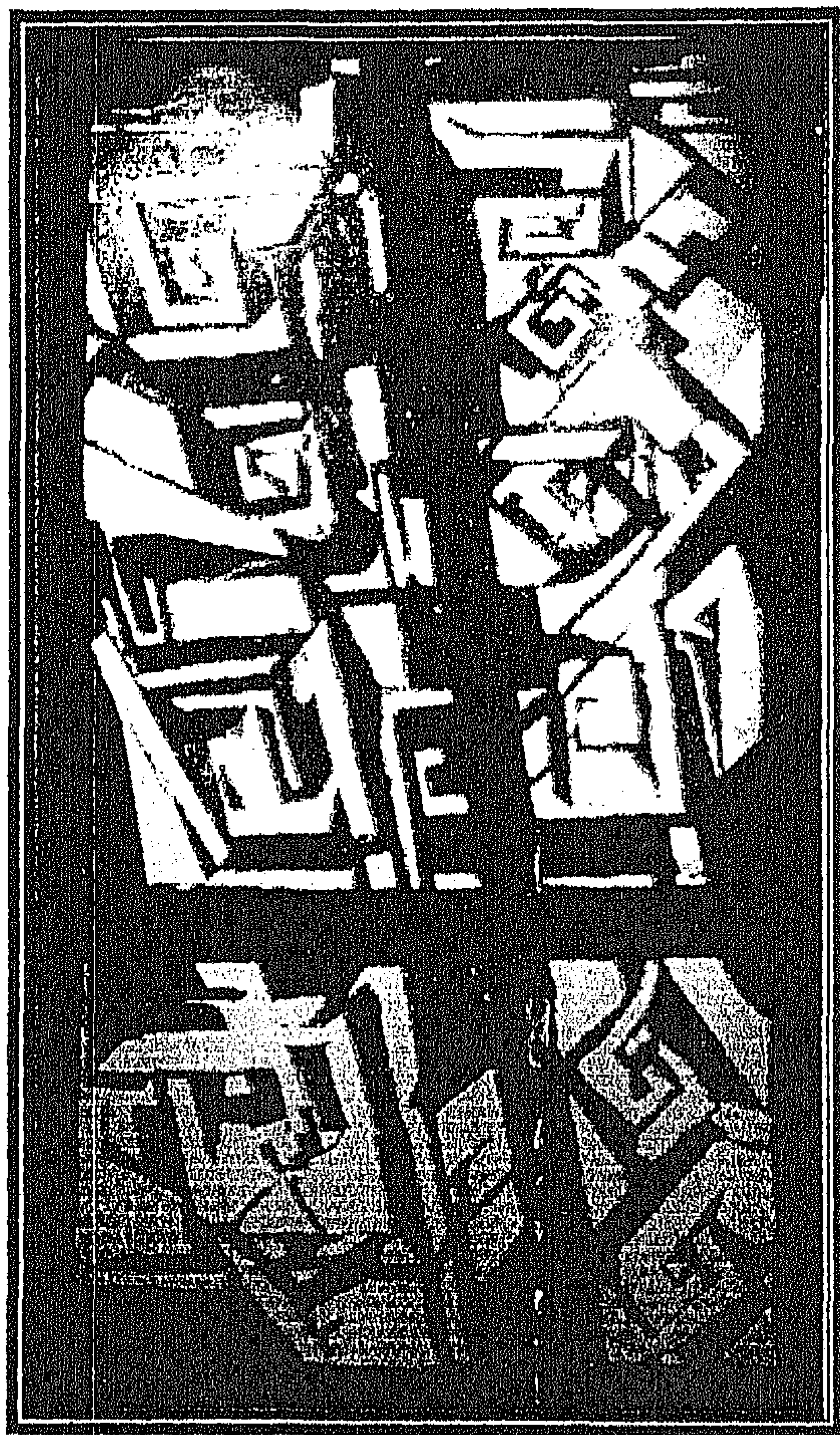
لوحة (٧)(أ)
**تجربة الباحثة** .... "زهور " ، ألوان حرارية على سيراميك،، ٣٥×٣٥سم.



لوحة (٧)(ب)
**تجربة الباحثة** .... إضاءة لوينية بثلاث وحدات ضوئية.

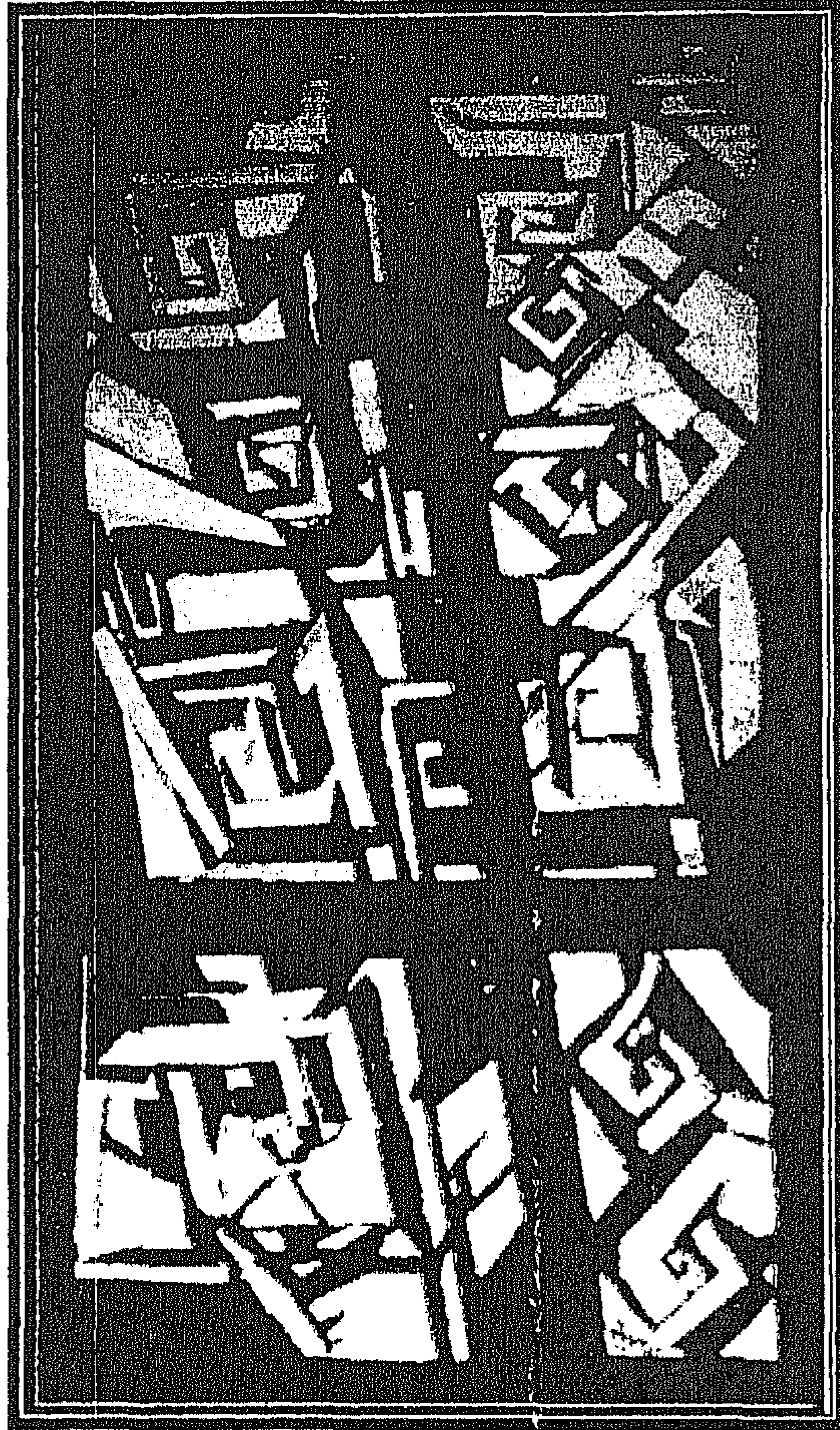


لوحة (٨)
**تجربة الباحثة** ....تجريد أبيض وأسود ، زجاج منصهر وألوان حرارية على سيراميك ٤٥×٢٥، سم.



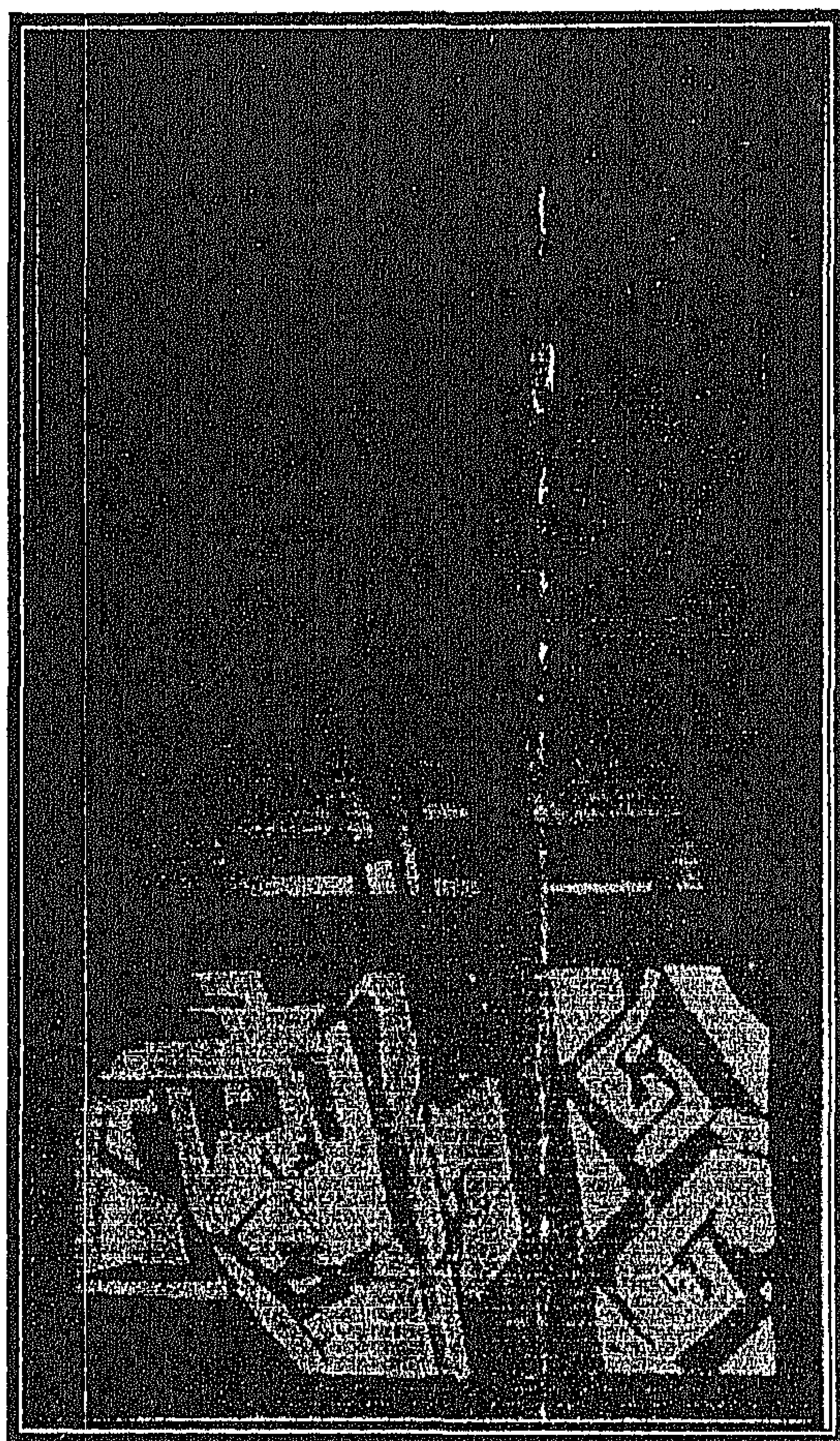
لوحة (٨)(أ)

**تجربة الباحثة ....** إسقاط ضوئي من أعلى ، إضاءة بوحدة ضوئية لا لونية

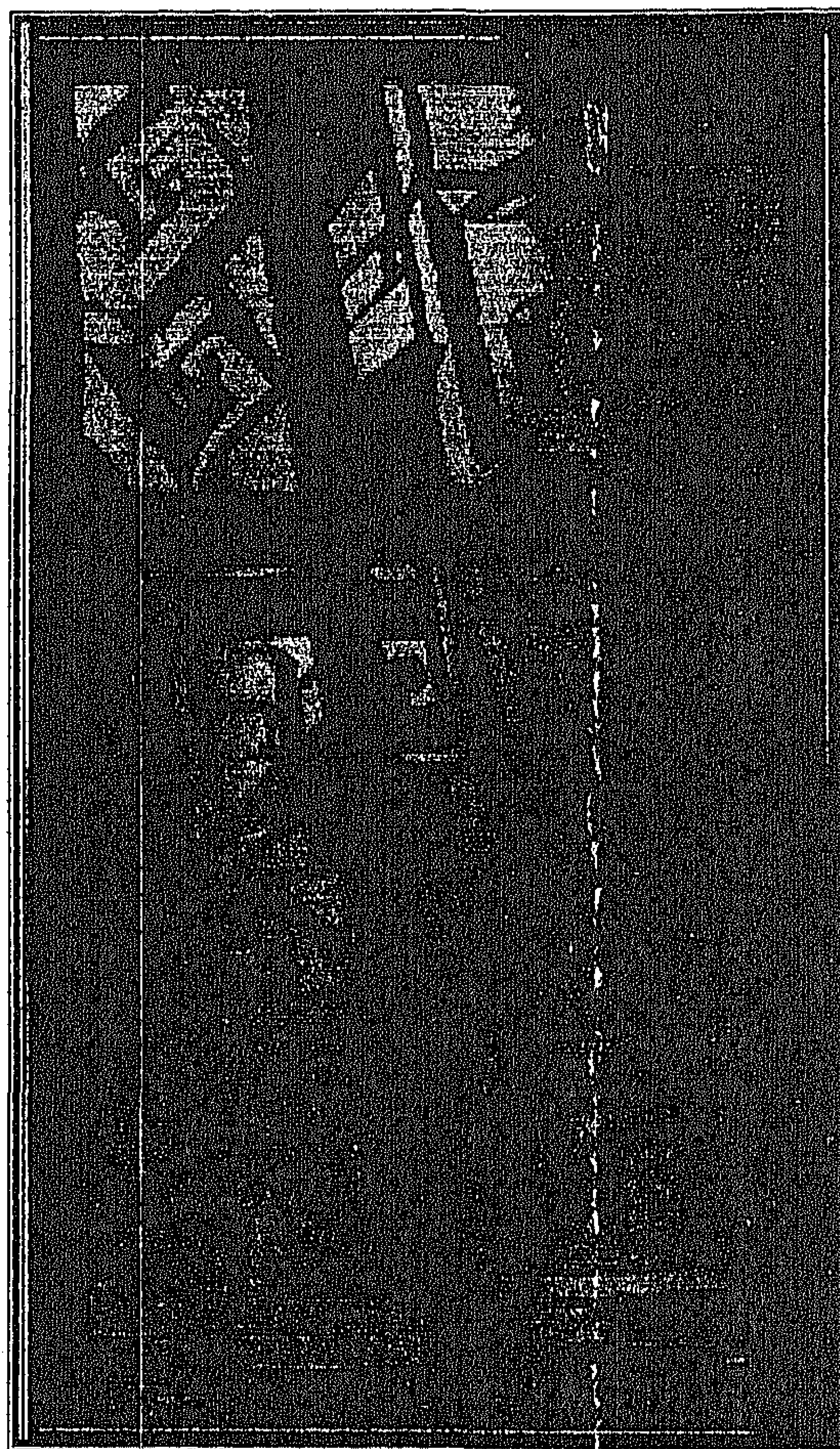


لوحة (٨)(ب)

**تجربة الباحثة ....** إسقاط ضوئي من أسفل لأعلى ، إضاءة بوحدة ضوئية لا لونية



لوحة (٨)(ج)
تجربة الباحثة .... إسقاط ضوئي من أسفل لأعلى ، إضاءة بوحدة ضوئية لونية زرقاء .

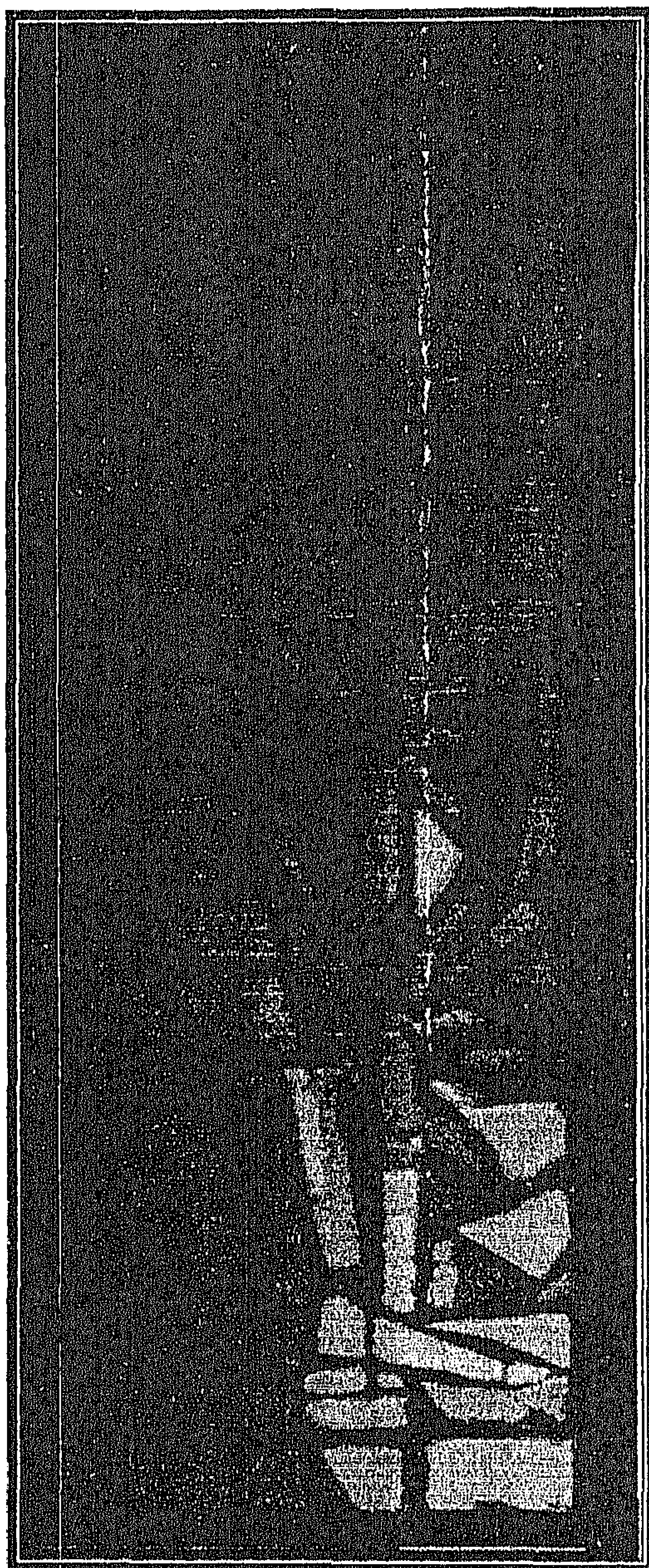


لوحة (٨)(د)
تجربة الباحثة .... إسقاط ضوئي بثلاث وحدات ضوئية ملونة .



شكل (٩)(أ)

**تجربة الباحثة ....** طبيعة صامتة ، زجاج منصهر وألوان حرارية على سيراميك ، ١٥×٥٠سم .



شكل (٩)(ب)
**تجربة الباحثة** .... إسقاط ضوئي بثلاث وحدات ضوئية ملونة .



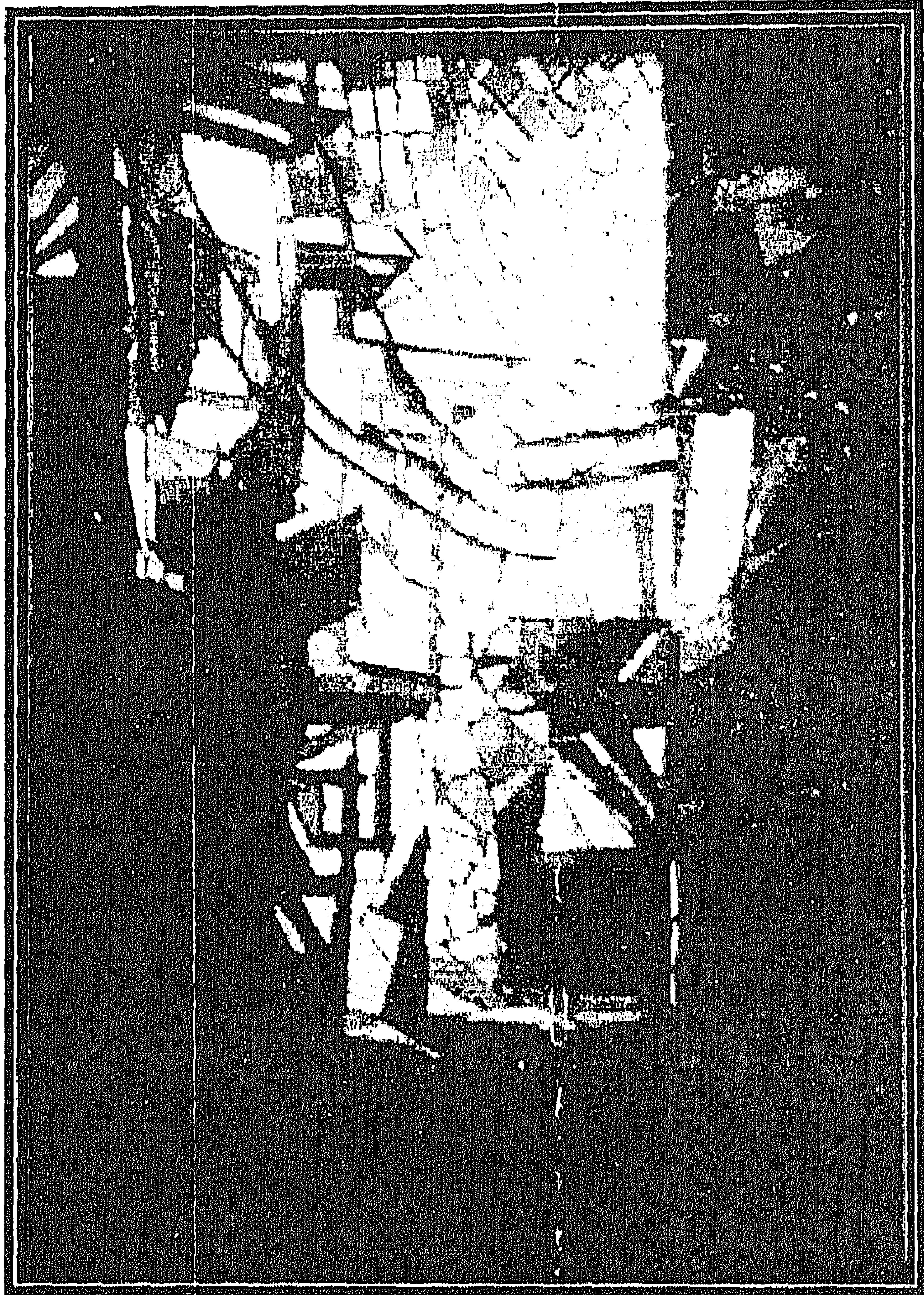
شكل (١٠)

**تجربة الباحثة** .... "لمبة جاز" ، فسيفساء زجاجية وألوان أكريليك على خشب ، ٣٥×٧٠سم.



شكل (١١)(أ)

**تجربة الباحثة .... منظر طبيعي "الحارة الشعبية" ، زجاج وموزاييك وملاط ملون بالأكريليك على خشب، ٤٠×٦٠سم.**



شكل (١١)(ب)
**تجربة الباحثة** .... .... إسقاط ضوئي بثلاث وحدات ضوئية ملونة.

# نتائج وتوصيات

## نتائج وتوصيات:

### أولا: النتائج:

في ضوء الدراسة حول موضوع البحث "تأثير الضوء على أسطح الجداريات المعاصرة " في دراسة مقارنة لجداريات حوض البحر المتوسط، نستخلص أن الضوء الظاهري بأبعاده الآنية المتغيره وتعدد هيئته الظاهرة في الفراغ، يغير بتغيره من هيئة الأشكال وألوانها وظلالها كنتيجة للتغير الكمي والنوعي للضوء، وكي يستطيع المصور ألجداري إنجاح تكامل الأدوار بين وجهي الضوء – الظاهري والضمني- في المظهر المرئي للتصميمات الجدارية، أن يكون على دراية ومعرفة وتخيل لمدى تأثير تلك المتغيرات على أعماله التصويرية المقترنة بالأسطح المعمارية المختلفة ، ليصل إلى أقصى درجات المنفعة الوظيفية للضوء الظاهري وتأثيره على اللغة التعبيرية للضوء الضمني واللون والظل في التصميم للمسطحات الجدارية المصورة، بغرض تحقيق هدفين رئيسيين :ـ هدف "كمي" يتمثل في استكمال قوة الإضاءة اللازمة لكل جزء من أجزاء التكوين، على أن تكون أبعاد الأسطح بشكل يسمح بتوزيع الأضواء توزيعا متوازنا لا يكون فيه جزء ناقص أو زائد التعريض ، وهدف "نوعى" يتمثل في سعى المصور الدائب لتحقيق:

- تركيز انتباه المشاهدين ولفت أنظارهم إلى بؤرة الجاذبية والانتباه في السطح المعماري المصور، والتي يتركز فيها جوهر المضمون التعبيري للموضوع المراد تصويره، وهو ما يطلق عليه تحقيق السيادة للموضوع الرئيسي.
- المواءمة التعبيرية للألوان مع وظيفة المبنى وبيئته المكانية والزمانية، فأسلوب التلوين يحول المبنى إلى لوحة لونية هادئة أو مزعجة تتبع لإبراز جزء معين في المبنى، أو إخفاء عيوبه أو إضفاء نوع من الإبهار لكسر الملل.
- إظهار الفكر الإبداعي والحس التشكيلي في تركيب الألوان واختيارها وتحديد علاقاتها الضوئية للوصول إلى علاقات جيدة ومتوائمة بين الأسطح لتحقيق عمق فراغي يحركه الضوء في أبعاد المسطح المصور.
- استعمال الثقل النسبي للألوان وتأثيرها وتأثرها بالضوء، كإحدى وسائل الوصول إلى اتزان الكتل على الأسطح المعمارية المصورة.
- التوظيف التوافقي الأمثل بين الضوء الظاهري بحديه (طبيعيا – صناعيا) وتأثيره على الصباغات اللونية والملمسية للأسطح، وإبراز مدى التبادل الوظيفي والصياغة التشكيلية للتأثيرات المتبادلة بينهما.

- اكتشاف القوة الدرامية والتعبيرية وراء إضاءة الأعمال الجدارية في الليل وما تضفيه من سحر خاص على صياغة هيئة الأسطح الجدارية المصورة، وما يمثله ذلك في الأداء الوظيفي للبناء وقوة تواجده في المحيط البيئي.
- تكامل الأداء الوظيفي في إخراج الشكل النهائي لصياغة العمل ألجداري فيما بين مصمم الإضاءة والمصور ألجداري، في التصميم الضوئي الصناعي للعمل لإبراز جماليات التشكيل ألبنائي لعناصر التصميم ألجداري من بهاء الألوان والخطوط والملامس والكتل.. وألا يتوقف دور المصور ألجداري عند مجرد التصميم التصوري والتنفيذي للعمل ألجداري، بل أن يمتد إلى ما بعد تركيب العمل، للتأكد من صياغة متكاملة مع فكر مصمم الإضاءة في ترجمته لفكر المصور ألجداري.
- بالبحث والتحليل وعرض أساليب التحديث والمعاصرة لنماذج أدائية وتنفيذية لتصوير المسطحات الجدارية - في الجانب الأوربي والعربي من دول حوض البحر المتوسط - وجدت الباحثة أنه كي يتم تفعيل دور التصوير ألجداري في مجتمعاتنا العربية وارتباطه بروح المجتمع، من الضروري مراعاة استنباط أنماط وأشكال جديدة في فنوننا العربية المعاصرة، وهو ما يقتضي مواكبة التطور والمعاصرة في استخدام الخامات والتقنيات الحديثة التي هي من معطيات العصر التي يجدر بنا الإفادة منها لينعكس ذلك على مسعانا في تطوير فنوننا المعاصرة، ولسنا مغالين إذا ما ذكرنا أننا لا نستورد فكر وأساليب الحداثة والتجديد، فهي قائمة وكامنة في أعماق تراثنا.

- المشكلة التي تعانيها حركة التصوير ألجداري العربية في الوقت الحالي؛ والتي تعوق قدرتها على أخراج نماذج معاصرة لافته للنظر في بعض الدول العربية يمكنها أن تباري مثيلاتها في الدول الأوربية، هو أن بعض المصورين لا يولون ذات الاهتمام لتفعيل دور التصوير ألجداري في المجتمع بقدر ما يولوه لحركة تصوير لوحات الحامل، بالرغم من أهميته كلغة تشكيلية تخاطب العامة والخاصة أو الجمهور والمتخصصين من الدارسين والفنانين مما يكون له من أثر فعال في بناء صرح حضاري عربي معاصر يعيد أمجادنا وريادتنا الحضارية ويعكس هويتنا العربية في فنوننا المعاصرة.

## ثانيا : التوصيات :

بناء على ما تقدم من نتائج البحث يوصي البحث بالأتي:

- إلمام المصورين الجداريين بقوانين الإضاءة ودراستها كجزء من "مبادئ أسس التصميم " بالعملية المنهجية التعليمية داخل الكليات الفنية، لأهمية الضوء كعنصر من عناصر بناء العمل ألجداري.

- تفعيل دور مصمم الإضاءة في تكامل الأداء بينه وبين المصور ألجداري منذ وضع الأفكار المبدئية لتصميم المسطح المعماري المراد تنفيذه.
- ضرورة إجراء الصيانة الدورية للوحدات الضوئية المستخدمة لإضاءة المسطحات الجدارية المصورة .
- أجراء مزيد من البحوث والدراسات حول حركة التصوير ألجداري المعاصرة في الدول العربية، من خلال التوثيق في الكتابات النقدية والمراجع المنشورة بالإضافة إلى الدوريات والأبحاث المنشورة والدراسات العلمية المرتبطة.

## ملخص الرسالة:

قد تمر على المرء لحظات تأمل فيما حوله تجعله يتساءل ويتعجب عندما يتطلع إلى شعاع ضوئي قادم من الشمس أو حتى مصباح مضيء. ما هي ماهية الضوء ؟. أنني أرى حزمة من الخيوط المتلألئة تسمى" أشعة "، وأرى استضاءة الأشياء. ولكن، لماذا تضاء الأشياء بتلك الطريقة، وهل هناك قواعد تحكم تلك الإضاءة ؟. إنني أرى مصدرا ضوئيا، ولكن كيف يتصور الضوء كشيء مادي ؟.

تلك التأملات تجذب انتباهنا كمصورين جداريين إلى أهمية الضوء Light بهيئته الظاهرة في الفراغ - الضوء الخارجي الساقط على المرئيات طبيعيا وصناعيا - كمحور هام في خلق التأثيرات البصرية المنوعة على الأسطح المصورة جداريا، وما يحمله من تأثير فيزيائي للرؤية، محددا لمحيط الأبصار والتمييز بين المعالم المختلفة للهيئات المرئية من حيث الشكل واللون والملمس...، وما مدى وقع هذا الدور الرئيسي للضوء في صياغة محيطاتنا، وخاصة الأعمال التصويرية المنفذة على الأسطح المعمارية المختلفة وما يعكسه من وقع سيكولوجي وفسيولوجي على المتلقي.

فكان البحث حول تلك التأملات هو الدافع وراء الدراسة بهذا البحث **تأثير الضوء على أسطح الجداريات المعاصرة في دراسة مقارنة لجداريات حوض البحر المتوسط،** لتتبع الأساليب الأدائية ومنهجية التعبير عن التأثيرات المختلفة التي يكسبها الضوء للأسطح المصورة في بعدين أو ثلاثية الأبعاد، حيث كانت منطقة حوض البحر المتوسط حقلا خصبا مليئا بالأوجه التعبيرية المنوعة بين خصوصيات الهوية القومية من ناحية, وبين مشتركات الهوية الإنسانية المتطورة من ناحية أخرى. حيث تأخذ اللغة العالمية للفن موقعها في إطار مشتركات الهوية الإنسانية المتطورة, والتي يسهم في تشكيلها الجميع، في صورة أعمال جدارية ألحقت بالمنشآت المعمارية وبأساليب فنانين متباينة تعكس معاصرة الفنان لقضايا مجتمعه، حيث يعكس نبض الشارع.

لنتتبع ما استطعنا بتحليلنا للتأثير الكمي والكيفي للضوء بهيئته الظاهرة في الفراغ - طبيعيا وصناعيا - على هيئة المرئيات. وبالتقدم خطوة بخطوة أن نسلط الضوء على هذا الشيء الخفي الذي يملك في لحظة وجودة بنية مكانية وزمانيه يركز فيها على مناطق ضوآنيه، نتلمس منها تناغم وتضاد وتوافق وتصارع لقيم وتكوينات بنائية للمفردات التشكيلية، لرؤى فنية ومنهجية تثرى أسطح الجداريات المعاصرة بدول حوض البحر المتوسط.

وهو ما يقودنا بشكل مباشر إلى تأثير لغة الضوء على توظيف المصور الجداري لتقنيات الخامات بتطوراتها ومعاصرتها للمفاهيم الفنية والأدائية الجديدة التي تواكب لغة العصر، علاوة على ما قد تثيره تلك الأضواء من إيحاءات جوهرية حسية ورمزية وتعبيرية.... ، تصاحب لغة التعبير ومرتبطة بالعناصر البنائية للعمل المصور من تصميم وتكوين وألوان وملامس وظلال.....، أذاب في سبيلها الفواصل بين أصول الفن من نحت وتصوير، معتبرا إياها منظومة واحدة يصوغها في إطار لوحة جدارية تندمج في الكيان المعماري، متحررا فيها من الخامات التقليدية

ومستجيبا لخامات جديدة ونفايات ومستهلكات ، يمكن بالعين المبتكرة أن يصوغها في قوالب فنية مبدعة ، ومستفيدا من خواصها الفيزيائية من انعكاسات وشفافية أو نفاذ

فالصورة شيء عيني يمكن أن نعده بمثابة بناء للمكان والمادة معا، لا تتجلى الا بفضل ضرب من التمايز بين أجزاءها بالأضواء والظلال لأبعاد المسطحات والأشكال والملامس. لذا يجب ألا يغفل الفنان مع تطور أدائه التقني لاستخدام الخامات في تصوير المسطحات المعمارية، الدور الرئيسي الذي يمثله الضوء الظاهري ـ كعنصر أساسي ومكمل في رؤيتنا للعمل الجداري.

وعلى اثر ذلك فقد طرح موضوع البحث حول **تأثير الضوء على أسطح الجداريات المعاصرة ـ دراسة مقارنة لجداريات حوض البحر المتوسط،** للدراسة في بابين رئيسيين بالإضافة إلى تجربة الباحثة، ينقسم فيها كل باب إلى فصلين، **الباب الأول** وعنوانه **هيئة الضوء بين الوظيفة والتعبير،** ويتناول وجهي العلاقة بين الضوء وامتياز الرؤية بنظرياتها الفيزيائية والتفسير العلمي له في ظل علاقة ظاهرية يصيغ فيها الضوء محيطاتنا وكيفية رؤيتها، وبين صياغة هذا الضوء المادي لأبعاد التكوينات المختلفة وما تحمله من قيم تعبيرية ورمزية.

لذا سيعرض **الفصل الأول " ماهية الضوء "** مدخلا تعريفيا حول الأبنية المعرفية للضوء وكيف تطورت المفاهيم الذهنية والعقيدة الفلسفية والدينية لتفسير تلك الظاهرة بتطور الحضارات وتعاقب الأجيال، وصولا إلى العصور الحديثة التي بدأ فيها ذلك التفسير يأخذ نهجا علميا، صيغ في نظريات وحقائق علمية وقوانين فسرت الخصائص والأبعاد الطبيعية للضوء، حول طبيعة الضوء، ونظريات سفر الضوء والخواص الموجيه للإشعاع المرئي وامتياز الرؤية.

وهو ما يقودنا إلى علاقة حيوية هامة تربط ثلاث جوانب رئيسية تستحق البحث والدراسة والتحليل ـ لدور الضوء الظاهري ـ في التصميم البصري للجداريات المعاصرة ومدى تأثيره عليها:

- هيئة الضوء في الفراغ ( طبيعيا وصناعيا )
- التأثير الحجمي المرن للضوء على المرئيات
- الجانب الإبداعي للفنان.

فإذا ما بدأ الفنان المبدع يجمع هذه الجوانب وما تحمله في طياتها من مفاهيم تخضع لأسس ونظريات علمية للضوء كعنصر فيزيائي، يكتشف من خلالها قيما جماليه تموج بها أسطح الأعمال الجدارية المعاصرة، وما تعكسه من تأثيرات بصرية تثرى الجانب الإبداعي المرئي للتصميم الجداري.متكشفا لدور الضوء الظاهري (الخارجي) كعنصر متغير (زمنيا) في التأثير على القيم التشكيلية المختلفة، ومدى تأثيره المرن على أدراك هيئة الأشكال في الفراغ. سواء كان هذا الضوء " طبيعيا " يحمل أبعاد وإسقاطات ظليه لا يستطيع الفنان التحكم في أبعادها وإنما يوفق تركيب عمله وتصميم الجدارية وفقا لتغير أبعاد الضوء، أوضوء "صناعي " يعتمد على وحدات الإضاءة الصناعية وهنا يكون شأن آخر في التعامل

مع الضوء، حيث يكون للمصمم ألجداري اليد العليا في توظيف الضوء وفقا لأبعاد عمله وتكوينا ته، ليكون الضوء عنصرا مكمل لعناصر التصميم وبناء الرؤية.

ولا يتأتى لنا التعرف على هذا الدور الوظيفي التعبيري للضوء الظاهري على العمل ألجداري المعاصر بمنأى عن عرض مبسط حول استخدام وحدات الإضاءة الصناعية وتصميمها، وأسلوب توزيعها للضوء باتجاهاته المختلفة، وما قد يمثله هذا من أثراء للجانب الإبداعي ألتوظيفي لاستخدام الإضاءة الصناعية في رؤية الأعمال الجدارية - ليلاً - أو داخل الحيز المعماري، وضرورة دراستها ومعرفة أبعادها الوظيفية والجمالية من خلال التعاون والتكامل بين دور مصمم الإضاءة والمصمم ألجداري، حتى تكون الإضاءة الصناعية من عناصر نجاح العمل ألجداري، ولا تكون عشوائية تتسبب في تشويهه، والتي قد تبرز جوانب وتركيبات بصرية جديدة في العمل ألجداري، محققه بذلك دورا وظيفيا هاما في الرؤية الليلية لتلك الجداريات.

فالأشياء التي نصممها سواء كانت ذات بعدين أم متباينة الأسطح، هي بمثابة عاكسات للتأثير الضوئي الذي نود رؤيته في التصميم، أثر اصطدام الضوء بخاماتها المختلفة سواء بانعكاسه أو انكساره أو نفاذه منها، فيشكلها ويتشكل بها الضوء مخرجا أبعادها التكوينية بما تحمله من قيم تعبيرية ورمزية، لنجدنا أمام التنقيب والبحث في جوانب التكوين المتعددة وما تحمله من قيم فنية بامكانها أثراء الجانب الإبداعي لبحثنا حول الضوء.

لينتقل بنا البحث إلى **الفصل الثاني الضوء وعلاقته بتطور الشكل والمضمون**، لنكتشف أهمية الضوء في صياغة القيم الجمالية والتشكيلية ذات الجوانب المتعددة في تصميم وتنفيذ الأعمال الجدارية، حيث أن تصوير المسطحات المعمارية بأبعادها وأشكالها المنوعة، هو ثمرة لعملية منهجية خاصة يتبعها المصور ألجداري لتنظيم العناصر المتعددة التي تتآلف منها حركة السطح المصور بأساليبه الإيقاعية والتنظيمية، محاولا فرض ضرب من الوحدة على ما في الموضوع من تعدد في الأشكال والحركات والصور.

هذه المنظومة المتراكية لمجموعة العناصر التكوينية المختلفة تحيل العمل ألجداري إلى اتساق كلي لعلاقات وأطر بنائية قد صبت جميعها في هيكل تكويني واحد، تحدده علاقات رابطة لأجزائه وشعور فعال يصنع موضوعه في الإدراك، ويلعب الضوء فيها دورا بنائيا هاما باتجاهه وتلاعبه على أسطح هيئة الكتل والأشكال، مؤكدا للعناصر التشكيلية الأخرى الداخلة في التكوين من خطوط وألوان وملامس.... وموحدا لرؤية متكاملة بين أجزائها.

وفي ظل نظرية الجشتالت التي هي نظرية سيكولوجية ذات اتجاه كلي حول الاتساق والتنظيمات والإدراك الكلي للأشكال وكيفية حدوث الإستبصار، يمكننا أن نكتشف أهمية دور الضوء في الصياغة الكلية للأعمال الجدارية المعاصرة، واكتشاف القوة التعبيرية والرمزية الكامنة في تفاعل متكامل لعناصرها التكوينية والمتزامنة مع حركة تلاعب الضوء بأسطحها.

فالصورة لن تقول شيئا إلا بوصفها كلا مركبا، والمعنى لا يرتبط بتكوينات منفصلة معزولة بعضها عن بعض، ولكن يرتبط بعملية معقدة وكاملة هي العمل التكويني التركيبي. هذا المفهوم حول اتساق الصيغة الكلية للأعمال الجدارية والدور التي يلعبه الضوء في تلك الصيغة هو المحور الأساسي الذي تقوم عليه الدراسة لأهمية الضوء الظاهري، وعلاقته المركبة كليا مع عناصر التكوين المختلفة، ومدى تكامل الأدوار بينه وبين الضوء الضمني في سياق العمل، كذا مدى تأثيره على

إمكانية اكتشاف القيم التشكيلية الكامنة في الجوانب المختلفة لتصميم المسطحات الجدارية.

فنحن لا نتعرف على شيء معين لأول وهله بمجرد أننا تعرفنا على جزيئاته بل لأننا أدركناه ككل، ويكتسب كل جزء كيفيته الخاصة تبعا لوصفه بالنسبة إلى الصيغة الكلية للعمل، إذ أنه يمكن للمرء أن يشاهد مجموعة العناصر المكونة للشكل في علاقات مختلفة، تبعا لصيغة تنظيم مختلفة للكل الذي توجد فيه تلك العناصر، كما أنه إذا ما أضيفت عناصر بصرية جديدة إلى الصيغة الأصلية، فإن ذلك سيعطى للتكوين كيان وبعد جديد، ونوعا من التنظيم المختلفة والتراكب لمجموعة العناصر المكونة للعمل الجداري من شكل وحجم ولون وملمس....

والضوء كمثير بصري يعد عنصر من عناصر البناء التشكيلي في تصميم الأعمال الجدارية، والذي يسمح بحركته وتلاعبه على الأسطح المعمارية بإنتاج عدد لا نهائي من الألوان والظلال والتباينات، في صيغة زمانية كلية حية لضوآنيه Lightnessesim، تصدر عن مهارة إبداعية تركب الحركة على سطح العمل بأساليب الإيقاع والتنظيم والتناسب، بفرض نوع من الوحدة على ما في الموضوع من تعدد في الأشكال والأحجام والأوضاع والصور بإيقاعات بصرية خلابة.

فالضوآنيه هي اتجاه "إدراكي مؤسس ومركب في الضوء لمجموعة من العلاقات الضوئية الواقعة في نظام معين بين عناصر الشكل واللون (تشبع، سطوع، قيمة) والصورة والتكوين، وترد جميعها إلى معطيات الإدراك الحسية". ومن خلال رؤيتنا لجوانب العمل الجداري المختلفة والتركيز عليها كوحدة واحدة لعناصر متصلة تكون الضوآنيه هي: الكيفية التي تنظم بها مجموعة عناصر الضوء المتماسكة فيما بينها بحيث يتوقف كل عنصر على باقي العناصر الأخرى، ويتحدد هذا العنصر بعلاقته بتلك العناصر. حيث تكون هناك أسبقية للكل على أجزائه، أي أن عنصر الضوء لا يتخذ معناه إلا بالوضع الذي يحيله داخل مجوعة العناصر الأخرى.

فيحاول بعض الفنانين الجداريين اليوم ترويض عيوننا على التمتع بالمظاهر الحسية ويضعون أمام أنظارنا بعض المظاهر التي تقدمها لنا الخامات الجدارية ومدى تفاعلها مع الضوء كوسيلة لإظهار كل ما في المحسوس من بريق وبهاء فالضوء تتفاعل عناصره من لون وتشبع وانعكاس وامتصاص ونفاذ وانكسار وشدة (كثافة) وبراقية، ليقوم هذا التفاعل بغناء تنوع الأشكال للأسطح الجدارية المصورة وخصائصها، وهو ما يقودنا إلى إمكانية اكتشاف القيم التشكيلية الكامنة في القوة التعبيرية والرمزية بالأعمال الجدارية المعاصرة، والبناء التكويني للعناصر المختلفة من ملمس وشكل Form وظلال وحركة وإيقاع .....، وقدرة الضوء على صياغة تلك التركيبات والعناصر التي تموج بها الأسطح الجدارية المصورة.

لينتقل بنا البحث إلى دور الضوء في تفعيلة عناصر التكوين المختلفة في ظل تعريف التكوين وأسس تصميمه ومحاورة، التي نكتشف أنماطها في صياغة - رسكن ورودولف - للعديد من أنواع التكوينات التي يمكن أن يعتمد عليها الفنان عند إجراءه التصميم لعمله، وهذه الأنواع هي في الواقع مبادئ أو قوانين للتكوين أكثر منها فئات منفصلة أو مستقلة.

فعندما يبلغ التركيب درجة عالية من الحيوية والإتقان، فإن لغة الضوء تظل هي الغالبة باعتباره مركز الانطلاق لاتجاهات حركية متعددة، هذه الحركة هي الكفيلة بأن تخلع عليه طابعا مميزا يجعل منه موجودا حيا تشيع فيه الروح بفضل تفاعل تلك العناصر التي يتلاعب بها الفنان من خلال تصميمه، ليخلع على عمله الفني إيقاعا خاصا يكون فيه التكرار والترديد والتناظر والتماثل ظواهر تساعد على إبراز هذا الإيقاع وإظهار التنوع في علاقة كلية لهيكل تكويني واحد. فيتناول

الصفات الحسية في علاقات مترابطة بجميع العناصر البنائية للشكل من خط ولون وضوء وظل وملمس في محاولة لتحقيق أهداف جمالية وإيقاعات تنظيمية للسطح المصور مع الاعتبار لقيمة الضوء في إبراز جماليات تلك العناصر وتأثيره وتأثره بها، وتتمثل تلك الأهداف فيتحقيق نوع من:

الوحدة – التوازن – التنوع – الإيقاع.

فالضوء بما يفرضه من وحدة وتكامل في الرؤية وتآلفه مع مفردات التكوين من خط ولون وظلال ومساحة...، يحدث صياغة كلية في نمط واحد منسق، تتفاعل فيه جميع عناصر التكوين، محققا للأهداف ومبادئ التي يرسيها التكوين بالوصول إلى نمط متناسق متماسك. فالتكوين الجيد يجب ألا يشتت العين بعدم الاستقرار لأي من مكوناته، أو من خلال نقص التوازن فيه. ففي الأعمال الفنية المكتملة تتفاعل كل العناصر مع بعضها البعض، وتتماسك من أجل فرض وحدة لها قيمة أكبر من مجرد تجميع هذه العناصر.

فالضوء بتأثيره على المرئيات من شأنه أن يثبت وحدة الشكل Shape في الشكل الكلى Form، المكون من عناصر متعددة بألوانها وملامسها وأحجامها، فالشيء الكبير أو البارز يتجلى مظهره بفعل الضوء تبعا للونه أو تباين ملمسه مع ما يجاوره، وتكون العناصر الأخرى مكملة له فتحقق نوع من الوحدة في التكوين، وفقا لمبدأ "رسكن" في قانون الأساسية والأهمية.

أما التوازن فيعتمد في تحقيقه على التوازن في الشكل، والقيمة، والملمس، واللون، وعلى المصور وعلى المصور ألجداري أن يراعى توازن تلك القيم التشكيلية عند صياغة أعماله الجدارية والتصميم لها تحت وقع تأثير الضوء على الشكل المعماري للمسطح ألجداري المصور بأبعاده ومستوياته المختلفة.

والتنوع في العمل الفني يعوض عن الملل الناتج عن سيادة التكرارات والمتماثلات. وقد يكون هذا التنوع في الشكل Shape أو الحجم أو اللون أو في الملمس والمادة، وقد يكون بالتباين المتوازن: الضوء يقابل الظلام، الابيض يقابل الأسود، الخشونة تقابل النعومة، الكبير يقابل الصغير.... الخ. بينما الإيقاع هو محتوى الصراع والربط بين العناصر المكونة للعمل وتوحيدها في منظومة موسيقية بصرية، تكون لحظات السكون والوقفات فيها لها أهميتها في إعطاء التركيب البنائي صفته النهائية وهى تتمثل في المسافات الواقعة بين الأشكال والوحدات المكونة للعمل ألجداري ألجداري، فتكتسب خاصيتها الحيوية، ويأتي الإيقاع في التوازن والتكرار.

وبناء على الأسلوب المنهجي الفني الخاص بالمصور ألجداري وفكرة في تصميم موضوعات أعماله وتنظيم مواد عمله، يعمل على توسيع مجال الاهتمامات الجمالية والمؤثرات البصري، والكشف عن مستويات من الخصائص الممتعة لتنظيم عناصر التكوين، موازنا بين المألوف وغير المألوف فيها ومتأثرا في تراكيبها بقيمة الضوء وهيئته في صياغة تلك العناصر التكوينية، في محاولة لتحقيق الأهداف التشكيلية التعبيرية والرمزية الكامنة وراء قوة استخدامها من :

- إيقاعات خطية في علاقات ضوئية
- قيمة الضوء في إدراك اللون وقوة إضاءته.
- ومن خلال أساليب التحكم في التألقات اللونية يستطيع الفنان أحداث التفاوت في

درجة تألق اللون والتحكم في الأبعاد التعبيرية عن الضوء ضمنيا في الأعمال

المصورة جداريا وذلك من خلال: التحكم في قيمة تدرج اللون، التحكم في درجة
تفاوت وتباين اللون، التحكم في قوة إضاءة اللون.

وإذا كانت الإضاءة عنصرا ايجابيا والظلال هي المقابل السلبي لها ، فهي نتيجة حتمية لسقوط الضوء الظاهري على الأجسام والمسطحات ذات الأبعاد المختلفة، والظلال في التصوير الجداري تتجلى في مظهران رئيسيان :

- ظلال لونية ضمنية تعتمد على المتناقضات والتدريجات اللونية، في محاولة لتصوير وتجسيم الأشكال بالاعتماد على تأكيد التضاءلات الخطية وتحقيق العمق الفراغي في المسطحات المصورة في بعدين.
- أما الظلال الظاهرية فهي مرنة ومتغيره تتكون في هيئة المسطحات المتباينة المستويات، وفيها ترمى الأشكال ظلالا بعضها على بعض بحسب اتجاه الضوء الظاهري وزوايا سقوطه ومدى تباين أبعاد المستويات والأشكال، ومع تغير تلك الزوايا يتغير شكل الظلال ومساحتها على المسطح المصور كما أنها تتأثر في مظهرها بألوان الإضاءة الظاهرية الوقعة على المسطحات، والمساحة التي ينبعث منها الضوء، فتكون الظلال محددة تماما إذا كان مصدر الضوء صغيرا، وتكون الظلال متدرجة إذا ما اتسعت مساحة المصدر الضوئي.

وإذا بدأنا بجمع هذه الخصائص الضوئية المختلفة بعضها مع بعض تصبح إمكانيات لانهائية، حيث يمكن وضع تأثيرات متباينة على المسطحات المستوية والمقوسة، وفي وسعنا بناء تدرجا وتبادلا وتماثلا في كل من الشكل والحجم والوضع والتآلف.... وما إلى ذلك. وفي هذه الحالة نحتاج إلى تقوية شكل الضوء وتأثيره المرن على المسطحات وتحقيق إمكانيات مبهرة للتآلف بين الضوء الضمني والظاهري في الأعمال المصورة جداريا، لتسمح بإيجاد مجال كبير لإحداث مختلف درجات اللون واللمعان والظلال التي تؤكد وتظهر تلك الخواص البصرية. ويدخل في هذا ثلاثة عوامل رئيسية هي:
إسقاط الظلال ـ شبه الشفافية ـ الانعكاسات.

ومن ثم نتعرف على دور الضوء في صياغة قيم ومبادئ التكوين، فالضوء كعنصر من عناصر البناء التكويني في العمل الجداري يكمن وراءه قوة تعبيرية ورمزية تكشف عن قيم تشكيلية وجمالية تحملها تلك الأعمال الجدارية، لبناء صياغات متنوعة لأسطح وتأثيرات بصرية تزخر بها الأسطح المعمارية المصورة، ويمكن تلخيص أبرز تلك القيم فيما يلي:

- أثر الضوء في تحقيق السيادة للموضوع الرئيسي
- أثر الإضاءة في تحقيق التأثير الدرامي.
- أثر الإضاءة في تحقيق التوازن.
- أثر الضوء في تحقيق الإحساس بالعمق الفراغي.

الضوء الصناعي كعنصر من عناصر التصميم. بالتحكم في درجات اللون واللوين للوحدات الضوئية الصناعية، وللتحكم في اللوين الضوئي وتأثيره على المسطحات الجدارية يمكن أن يلجأ المصور ألجداري إلى:
استخدام المرشحات اللونية ـ التحكم في لون الضوء عن طريق الانعكاس باستخدام الستائر العاكسة كمصدر ضوئي ثانوي ـ طريقة يستخدم فيها أضواء

النيون (الفلوريسنت) لإعطاء اللون المطلوبة المباشرة، والتي تعتبر أكثر تأثيرا نظرا لاستخدام الضوء فيها بأكمله دون إضاعة أي جزء منه - طريقة استخدام خليط ضوئي أضافي للتحكم في اللوين، وهذا يتم بتراكب ضوءين ملونين مختلفين أو أكثر على أي سطح ويستخدم لذلك جهاز ضوئي به عدد من مصادر ضوئية صغيرة مختلفة اللوين مثبتة جميعها في صندوق ضوئي واحد، وبه يمكن التحكم في لون شريحة الضوء.

وهكذا فقد يتيح استخدام بعض الأجهزة الحديثة وتوظيفها في التصميم الضوئي المكمل للعمل الجداري، بالتحكم في شكل الضوء في الفراغ وأسلوب توزيعه على المسطح، ودرجة لونه. والذي يتأثر أيضا بنوع المصدر الضوئي وأسلوب تصميم وحداته، باستخدام الأنواع المختلفة من وحدات أساليب توزيع الضوء، مثل: وحدات العدسات - وحدات الضوء المتدفق - وحدات الضوء الشريطية.
وحيث تكمن أهمية البحث في اكتشاف هيئه الضوء في الفراغ والتأثير الحجمي المرن للضوء، يقودنا ذلك إلى التطرق للجزء الخاص بتأثير السمات الطبيعية للبيئة المحيطة على أبعاد التوظيف الكمي والكيفي للضوء، فكان حوض البحر المتوسط ملتقى الحضارات، مجالا خصبا للدراسة، لاكتشاف اتجاهات فنية معاصرة متشابهة ومختلفة، متصارعة ومتكاملة، في بلدان تقع على اليابسة يربطها ماء دافق يحمل في طيات موجاته حضارات وسمات متعددة منها المتشابه والمختلف، بحثا عن قوميتنا العربية في أعمالنا الفنية بما يتلاءم مع ثقافتنا وحضارتنا العريقة، باحثين عن الهوية المصرية المعاصرة، سعيا وراء الرقى والتقدم، لنوجد لأنفسنا مكانا مرموقا وبارزا بين حضارة غربية تتغنى بتقدمها وتفوقها.

فينتقل البحث إلى **الباب الثاني التأثيرات الجمالية للضوء في التصميم البصري لجداريات حوض البحر المتوسط** والذي يعرض في فصلين فن التصوير ألجداري كلغة عالمية للحوار بين جميع الشعوب على اختلاف ثقافاتها وأفكارها, في معاصرته التي تواكب التطورات المتلاحقة للمدارس والحركات الفكرية والفنية الحديثة والمعاصرة أستطاع آن يطرح لغة جديدة بدأت تأسيس منجزها المدهش وتجذيره ومد تأثيراته إلى العديد من الأماكن العامة والخاصة, باحثا عن لغة تتلاحم في حوارها مع بيئته المحيطة وجمهور العوام الذين يجولون في ربوع تلك البيئة, ممتدا إلى إيجاد تأثير مباشر في نفوس المشاهدين الباحثين عن ملجأ روحي للاستمتاع فيه, ينفضون عنهم عناء ومتاعب الحياة، تحت وقع تأثير الضوء على المرئيات.

فخرج المصور من عزلته وخصوصيته ومن إطار اللوحة إلى إقران بيئته بأعمال تصويرية جداريه تحاول البحث عن لغة توازى لغة العصر, وملاحقتها بالتغير الحادث في شكل البيئة من جراء تقلبات العصر وتطوراته, بأسلوب ينحو نحوا تجريبياً استخدام التقنيات الجدارية المختلفة للتوليد أحاسيس متباينة، بغية تأصيل لغة تشكيلية وتقنية تناسب إنسان هذا العصر بسرعته المتلاحقة ومنهجيته الفنية المعاصرة.

وتضم التقنيات التنفيذية جوانب أدائية متعددة لاستخدام الخامات، أذابت في سبيل استخدامها وتوافقها الفروق بين ركائز الفن الأساسية (النحت والتصوير والعمارة)، والتي يمكن حصرها في ثلاثة أوجه رئيسية:-

١. تصوير الحوائط بالصباغات اللونية mural painting التي اعتمد المصور فيها على وضع الصباغات اللونية في ترجمة وإبراز الضوء الضمني المصور على الجدران، معتمدا على المتضادات اللونية لاماكن الإضاءة التي يبرزها مواضع الظلال, مما يكسب صفه التجسيم وإعطاء البعد الفراغي، في أشكال تتكامل في منظومات لونية مع البيئة المحيطة، خالقة مجالات خاصة من الخداع البصري, الذي يعطى أبعادا خاصة للعمل واندماجه في البيئة المحيطة.

٢. تصوير باستخدام "الفسيفساء" أو "الترصيع" بأنواعه وأشكاله المختلفة, والتي تطورت بشكل كبير في معاصرتها للاتجاهات الفنية الحديثة والمعاصرة، متخذة أشكالا وأبعادا تركيبية جديدة لخامات قديمة تطورت في منظومات معاصرة أستغل فيها الفنان السمات الضوئية لانعكاس الضوء على أسطحها بشكل متباين ومتغير تبعا لطبيعة المادة في تفاعلها مع الضوء الظاهري.

٣. تصوير الفراغات والفتحات المعمارية باستخدام "الزجاج" وما لحقه من تطور تقني لأساليب أدائية قديمة، استحدث فيها الفنان أساليب تكنولوجية حديثة لتطويع الخامة، والاستفادة من التوظيف الأمثل لنفاذ الضوء، في لغة تعبيرية خاصة, تترجم فكر كل فنان في إخراج أعمال معاصرة تنسجم وتتآلف مع مفردات الشكل ألبنائي للهيكل المعماري المعاصر, بما أوجدته العمارة الحديدية من مسطحات وفراغات شاسعة الأتساع فتحت المجال أمام الصور ليبدع في إيجاد حلول فنية وتصويرية لتغطية لونية تتشكل وتشكل الحيز الداخلي بفعل نفاذ الضوء من خلالها.

وعلى هذا فيتعرض **الفصل الأول تأثير الضوء على الجداريات الأوربية المعاصرة لدول حوض البحر المتوسط** لاكتشاف كيف واكبت تلك التقنيات بشكل أو بآخر سمات الحركات التشكيلية المعاصرة على اختلاف مناهجها وأشكالها، في الغرب بمدارسه واتجاهاته العديدة التي فتحت المجال للابتكار والإبداع، فمع بداية القرن العشرين تغيرت المقومات الاجتماعية والسياسية والعلمية, مما ساعد على تطور فكر الفنانين ومناهجهم الفنية، ومولد اتجاهات فكرية وفنية حديثة مستمدة من روح الحياة العصرية, فتغيرت لغة الفن التشكيلي وأخذت منحى انتقاليا تجريبيا بغرض تأصيل أبجدية جديدة في لغة الشكل والمضمون, وفتحت المجال الحر

للإبداع بما يتناسب والفكر الحر الذي اكتسبه إنسان هذا العصر، بما يتلاءم مع ظروفه الاجتماعية وسرعة عصره، وهو تحولا لا يقتصر على لغة الشكل أو الأسلوب فقط, بل هو في صميم المستهدف للعمل الفني في حياة الإنسان.

وكان التصوير ألجداري هو المجال الذي فتح أفاقا بعيدة المدى لهذا المفهوم الفني، حيث خرج التصوير عن اللوحة تماما، وأصبح يدعو إلى الالتحام بالعصر، بالإنسان، بالبيئة، بعيدا عن النقل والمحاكاة وعن إيديولوجية الطريقة والأسلوب ألأتباعي الفردي والجماعي، أنها تسعى إلى الدخول في عالم الملتقى والمتذوق بعيدا عن طغيان السوق والمتحف والنقد الفني، بحثا عن حقيقة جمالية جديدة.

فأصبح مجال الفن هو الشارع، حيث أصبح الفنان صانعا والصانع فنانا, وانفتح المجال الفني لظهور مجموعة اتجاهات حرة, (تتفق في معارضتها للتصوير الواقعي والمدرسة الكلاسيكية, وهي مجموعة تجارب تتابع فيها مسائل إشكالية إنسانية, وتتجه نحو العصر الذي يتسم بالميكنة والتمدين, العصر الذي يقدم صورا غير مألوفة سابقا في كل المجالات, العصر الذي يرفض الرومانسية التي تلجأ إليها الذاتية المنفتحة على الوهم.

وعلى هذا تأتي ثلاثة محاور رئيسية متفاعلة في صياغة المصور ألجداري لتكوينا ته، بأبعادها الشكلية والملمسيه واللونية وما تحمل من تأثيرات بصرية يكسبها تفاعل تلك العناصر مع الضوء في إخراج ما في تلك التكوينات من بهاء وحس جمالي يؤثر ويتأثر بالإبعاد المعمارية للمسطحات المصورة، تلك المحاور هي:الموضوع – التعبير – المادة. لعبت المادة فيها دورا أساسيا في تفعيلة لغة التعبير وراء الموضوعات المختلفة، حيث فتح الفنان المعاصر الحدود الفاصلة بين كافة الفنون، وخاصة المصور ألجداري المعاصر بما أوجدته طبيعة عمله في إلحاق أعماله بكافة البيئات العمرانية على اختلاف أشكالها وأماكنها، وهو ما أوجد المجال الواسع لحركة الضوء واصطدامه بالأعمال وتأثيره المباشر على ألوانها وأبعادها وأشكالها.

لنرى أعمال اعتمدت على الصباغات اللونية غطت مساحات شاسعة في البيئة الحضرية كان التعبير عن الضوء فيها ضمنياً، ربط المصور ألجداري فيها بين العمل ومحيطه البيئي في وحدة عضوية، واعتمد فيها على اللون في تحقيق المضمون الضوئي والذي حاول إضفاء نوعاً من البعد والعمق الفراغي الذي أدمج العمل في محيطاته، وحاول الفنان في بعض الأحيان خلق نوع من التذبذب الضوئي بمعالجاته للأسطح الحاملة للأعمال بإكسابها بعداً ملمسي خاص، خلف نوعاً من التظليل إثر اصطدام الضوء بالسطح مما أثرى المجال البصري لرؤية تلك الأعمال.

وعندما تحرر التصوير ألجداري من تقاليده القديمة، وتبدل ليصبح لوحة تجميعية وتركيبية لعناصر متباينة، فيها كل المقومات الفنية التي تجعل منها لوحة فنية تعكس الأحاسيس الجمالية وتمتلك المقومات البنائية للتكوين في منظومة إيقاعية تتفاعل فيها سائر العناصر، لخلق هذا المحسوس الجمالي الذي يؤثر في المتلقي ويحفز الرؤية والإدراك. خرجت أعمال تعتمد في صياغتها الشكلية على "الضوء الظاهري" بشكل كبير في أعمال الفسيفساء والزجاج، التي تطورت تقنياً بشكل كبير لإبراز جماليات الأسطح وإثراءها ضوئياً، والتي تغيرت في هيئتها ومدى إبرازها للمظهر المرئي للضوء تبعاً لاختلاف رؤية الفنانين ومذاهبهم الفنية والمعاصرة، في مواكبتهم لمجريات العصر الفكرية والثقافية. مما أثر بشكل واضح على أسلوب كل منهم في التعبير عن "الضوء" وتأثيره على أعماله وما تحويه من قوة تعبيرية لمفرداتها وأبعادها التكوينية بفعل اصطدام الضوء بالأسطح أو نفاذه أو انعكاسه عليها. فكل "مادة" تفرض أسلوب معالجة مختلف يتباين باختلاف علاقة المادة بالسطح، ومدى ما تخلفه من تذبذب ضوئي.

ومن خلال عرضنا لنماذج من الأعمال التي نفذت بأساليب تقنية مختلفة، نحاول اكتشاف مدى ما أحرزه المصور ألجداري الأوربي المعاصر من إثراء للسطح المعماري في ظل صياغة الضوء لتلك المسطحات، وكيف نجح في إيجاد علاقة عضوية بين العمل المصور والبناء المعماري والمحيط البيئي. والذي كان من المدهش أنه في العصر المعاصر حظت حركة التصوير ألجداري باهتمام الحكومات والهيئات في إقران البيئات العمرانية بالأعمال التصويرية في شكل منظم ووفقاً لمجموعات عمل خاصة، عبر من خلالها الفنانين سواء بشكل فردى أو في مجموعات عن مكنوناتهم الداخلية ورغبات الإنسان في المجتمع المعاصر.

ونظرا لكون منطقة حوض البحر المتوسط تعد منطقة تصارع وتوليف بين كتلتين, أحداهما غربية والأخرى شرقية، يتجاذبهم "البحر" حاملا بين طيات أمواجه سمات حضارية وثقافية، تعكس وضع المجتمعات المتذبذب وحالتها النزاعية، ما بين اختيار ترك الماضي كنوع من الاعتداد بالذات والبحث عن لغة فنية معاصرة، تواكب الاتجاهات الفكرية والثقافية القائمة في المجتمعات المتمدنة، وما بين تمسك الفنان بالهوية والأصالة كمحاولة لخلق شخصية لها سماتها التي تصطبغ بعبق الماضي العريق، وهي ظاهرة تبرز في الشعوب العربية التي تحاول التخلص من الآثار الفكرية الاستعمارية التي تغلغلت في وجدان تلك الشعوب التي وقعت فريسة الاستعمار. فيأتي البحث من خلال **الفصل الثاني** حول **جداريات عربية بين الهوية والتبعية** لاستعراض نماذج من الأعمال الجدارية التي ألحقت بالعمارة العربية في منطقة حوض البحر المتوسط، محاولين اكتشاف أهمية لغة التحاور من خلال التصوير ألجداري وتفعيلة وظيفيا في مجتمعاتنا العربية، بلغة تعكس هويتنا واكتشاف مدى مواكبتها للمعاصرة، وكما كان لمصر دور الريادة دائما في الحركة

الفنية بالوطن العربي نجد أن من أهم الحركات ذات الدور الفعال لإلحاق الأعمال التصويرية بالمنشآت المعمارية في المنطقة العربية،كان الجدار فيها نافذة التوجهات الفنية العربية المختلفة ، والتي تنوعت ما بين تصوير جداري خرج في ظل الموروث الزخرفي الإسلامي برؤية معاصرة لتشكيل الوحدات الزخرفية – خاصة فن الزليج في المغرب العربي ، بينما في دول عربية أخرى أتخذ التصوير ألجداري صراع عربي يتسلق جدران الواقع العربي المعاصر وأحداثه الفاعلة في المنطقة العربية المناهضة للاحتلال الصهيوني ، كان التصوير ألجداري بالصباغات اللونية فيه له نهج تعبيري مختلف يحمل في طياته بعدا تعبيريا ورمزيا يمتزج بالواقع العربي ونبض المجتمعات الثائرة، معبرا بضوآنيتة الدرامية عن آلام وأحلام تلك المجتمعات. لنجد نماذج متمردة على الظلم والعدوان ،وأخرى سلمية داعية للسلام والمحبة .

فخرجت جداريات مناهضة الظلم والعدوان لتغطي جدار الحد الفاصل الذي أقامته إسرائيل على الأراضي الفلسطينية المحتلة، وجداريات صورها مجموعات من المصورين العرب في ملتقيات ثقافية داخل جدران المعتقلات المحررة – معتقل الخيام السابق بجنوب لبنان المحررة. وقد كان لحركة جماعات الفنانين العرب واشتراكهم في تنفيذ تلك الجداريات تفعيل لدور الفن في قضايا المجتمع العربي، فحين تعرضت الأردن للهجمات الإرهابية كانت صرخة الفنانين في جدارية المتحف الوطني الأردني وقفه عربية احتجاجية وأبلغ رد تعبيري أمام الظلم والعدوان .

وكما أتخذ البعض التعبير عن الجانب الدرامي للعذاب والآلام دعا شباب الفنانين في مدينة صيدا اللبنانية لرؤية رمزية تعبيرية مشرقة للمجتمعات تحت لواء المحبة والسلام على طول أسوار المدينة، والتعبير عن الضوء هنا بشكل ضمني تعبيري رمزي في معظم الرسوم والتي يغلب عليها في الأرضية لون السماء بزرقتها يطل من بين جنباتها الألوان المستخدمة بشكل رمزي عن الدعوة للسلام والتي يغلب عليها استخدام اللون الأبيض.

وعلى جانب آخر من أقران الأسطح المعمارية بالرسوم التصويرية في الحيز العمراني العربي شهدت مدينة الأردن نمط من التصوير ألجداري المعاصر سعت إليه فنانة عربية معاصرة هي الفنانة الأردنية "هيلدا حياري" (١٩٦٩- ) متحالفة مع تقنيات توّصف مجمل أعمالها للإخبار عن حالات ورؤى على صلة بموضوعات الواقع المعاش في مختلف تجلياته بحيث تمثل شهادات لحظية على الزمن الذاتي للفنانة من جهة، والزمن العام الذي يلتقط الأحداث كسرد لما تفقده الروح جراء الاستلاب وولوجها مجاهل وتعقيدات يتم التعويض عنها بصور لها طاقتها ووعيها الداخلي..

ومثلما كانت مصر في الحضارات القديمة لها دور الريادة الثقافية والفنية، يتصدر المصورين المصريين المعاصرين دور الريادة العربية في تفعيل دور

التصوير ألجداري بالمجتمع على كافة مستوياته ، مثل الضوء بتأثيراته المتباينة في أخراج تلك الأعمال مثير بصري ومحفز وجداني للمتلقي وتفاعله حسيا وفكريا مع تلك الأعمال . وقد تأثرت حركة التصوير ألجداري في" مصر " بشكل كبير بحركة الفن التشكيلي المعاصرة في مصر واللغة التي أوجدها الفنانين المصريين المعاصرين، وتجاربهم الإبداعية في التركيب والتوليف للخامات المتعددة التي تزخر بها البيئة المصرية وإبداعهم في توظيف التأثيرات الضوئية المختلفة التي تتولد على تلك الأسطح ذات الأبعاد المتباينة. فاستخدم بعض من هؤلاء الفنانين العرائس القبطية والتمائم والجلود والحلي والأحجار ونماذج من المنحوتات الخشبية والطينية والمواد الطبيعية...وثبتوها على لوحاتهم وأضافوا إليها الصباغات اللونية والخط العربي في بعض الأحيان، فخرجت أعمالا لها سحر خاص قد تذكرنا في بعض الأحيان بالأيقونات القبطية وأحيانا أخرى نجد لها عالم خيالي يحمل سمات فلكلورية من موروث الفن الشعبي المصري. ومنهم من قدم تجارب إبداعية تضمنت تركيبات لمواد التصوير ألجداري المضمنة في لوحات الحامل، حيث جمع الفنان فيها بين الخامات الجدارية من سيراميك وموزاييك وزجاج، مضافا إليها الملاط والصباغات اللونية ، كتجربة الفنان رضا عبد السلام .

تلك التجارب الإبداعية التي أجراها العديد من المصورين المصريين المعاصرين حول إمكانيات تركيب المواد المختلفة على السطح المصور وما تخلقه من تأثيرات بصرية متباينة في مستويات اللوحة، كان لها أثرها على الفكر الإبداعي والتقني للمصورين الجداريين المعاصرين في مصر، حيث تناولت أعمالهم أبعادا متعددة للوسائط المختلفة في التركيب أخرجت التطبيقات من مستوى الصورة، استخدم الفنان فيها خامات متعددة دمجها معا في منظومة إبداعيه تكشف عن مدى مواكبة حركة التصوير ألجداري المصري المعاصر لمسيرة التصوير ألجداري العالمية، في جداريات ألحقت بأسطح معمارية في المجتمعات الحضرية والعشوائية، كتجربة المصورين الجداريين في تجميل مدينة الإسكندرية، وتجربة منطقة كوم غراب بالقاهرة.

.......وإذا ما ولجنا إلى عالم الفنانين الأساتذة الذين أرسوا مباديء فن التصوير ألجداري وأوجدوا لغة حوارية بين الفنان والعامة، وخلقوا من الشوارع والميادين حلقات فنية تخاطبيه بأجمل اللغات الحوارية " الفن "، لوجدنا أن لكل فنان منهجيته الخاصة في تناول أعماله الفنية التي تتباين بتباين المذاهب والاتجاهات الفنية، ولكل فنان أسلوب تقني مختلف لتناول مفهوم الضوء وتأثيره على السطح ألجداري المصور، لذا ستتناول الباحثة بالدراسة والتحليل نماذج من أعمال ميدانية لخمس مصورين مصريين معاصرين تم اختيارهم من بين المصورين الجداريين المعاصرين في مصر لوضوح تجاربهم وارتباطها بالفراغ المعماري، وإبراز الدور الذي لعبه الضوء في صياغة أعمالهم وما أضافه لها من قيم تشكيلية لها تأثيرها في نفس المتلقي وفي الحيز البيئي، وهم:

- الفنان أحمد نبيل (   ١٩-)
- الفنان صبري منصور(١٩٤٣م - )
- الفنان محمد سالم (١٩٤٠- )
- الفنان محمد شاكر (١٩٤٧- )
- الفنان عبد السلام عيد (١٩٤٣- )

وتنتقل الباحثة في النهاية إلى عرض **تجربتها الخاصة** من خلال دراستها لعنصر الضوء وما يحدثه من تأثيرات وقيم تشكيلية وبصرية يكسبها لسطح العمل الجداري، وكذلك دوره الضمني في الإيحاء بالعديد من تلك القيم، وقد مثل " الظل " بالنسبة لها أبرز تلك القيم، حيث اكتشفت قيمة الظل وما يخلقه هو أيضا من قيم متباينة وتجسيم قوي لعناصر العمل والأشكال البنائية للتكوين. وهو ما قادها إلى اكتشاف قيمة " اللون الأسود " وقوته الخطية المتباينة التي تختلف في أحجامها من أتساع وضيق فتجدد الأشكال وتبرز مناطق الضوء وبريق الألوان، ومدى تباين تأثير ذلك تحت وقع الضوء الظاهري، خاصة الضوء اللويني لوحدات الإضاءة الصناعية استخدمت فيها ثلاث وحدات ضوئية ملونة بألوان أساسية (أحمر ،أزرق،وأصفر)، في محاولة لصبغ الواقع الشعوري بأشكال وألوان وملامس متغيرة ، يكون الضوء فيها عنصر مكمل لعناصر التكوين ، يحرك في الإنسان خيالات وأطياف لونية لا شعورية حالمة لها تأثيرها على النواحي البصرية والأمزجة والانفعالات ، التي من شأنها أن تثري المجال البصري لأدراك الأعمال الجدارية بكافة أشكالها في محيطنا البيئي تحت وقع تأثير الضوء.

الخلاصة:

طرح موضوع الرسالة **تأثير الضوء على أسطح الجداريات المعاصرة** في دراسة **مقارنة لجداريات حوض البحر المتوسط**، للدراسة في بابين رئيسيين بالإضافة إلى تجربة الباحثة، ويتناول **الباب الأول** دراسة **"هيئة الضوء بين الوظيفة والتعبير"**، وذلك في فصلين، حيث يعرض **الفصل الأول " ماهية الضوء "** مدخلا تعريفيا حول الأبنية المعرفية للضوء وكيف تطورت المفاهيم الذهنية والعقيدة الفلسفية والدينية لتفسير تلك الظاهرة بتطور الحضارات وتعاقب الأجيال، والنظريات الفكرية والعلمية للضوء، لاكتشاف الخصائص والأبعاد الطبيعية للضوء الظاهري، الذي يتجلى في مصدرين رئيسيين( مصدر طبيعي ومصدر صناعي)، واللذان كان لهما جل الأثر على توظيف المصور ألجداري لتقنيات الخامات الجدارية والإفادة من خواصها الطبيعية من انعكاس وانكسار أو نفاذ.

وهو ما يقودنا في **الفصل الثاني** إلى دراسة **" الضوء وعلاقته بتطور الشكل والمضمون "** في الأعمال المصورة على الأسطح المعمارية ومدى ما حققه تعبير المصورين الجداريين عن الضوء ضمنيا وظاهريا في أعمالهم، واكتشاف قوته التعبيرية والرمزية في صياغة عناصر التكوين البنائية من ألوان وظلال وحركة وإيقاع وملامس.... ، لاكتشاف الدور الذي يلعبه الضوء في صياغة قيم ومبادئ التكوين من تحقيق السيادة للموضوع الرئيسي، وأثر الضوء في تحقيق التوازن، أو مدى تأثير الضوء في تحقيق التأثير الدرامي ولعمق الفراغي، كذلك الاهتمام بالتوظيف الأمثل للوحدات الضوئية الصناعية في إضاءة المسطح ألجداري المصور، وإبرازها للمضمون والمعنى بأسلوب يتكامل أدائيا مع مفردات عناصر التصميم، فتكون الإضاءة الصناعية مكملة للعمل وغير مشوهة له.

وينتقل البحث إلى **الباب الثاني "التأثيرات الجمالية للضوء في التصميم البصري لجداريات حوض البحر المتوسط "**والذي يعرض في فصلين فن التصوير ألجداري كلغة عالمية للحوار بين جميع الشعوب على اختلاف ثقافاتها وأفكارها, في معاصرته التي تواكب التطورات المتلاحقة للمدارس والحركات الفكرية والفنية الحديثة والمعاصرة، فكانت منطقة حوض البحر المتوسط حقلا خصبا للدراسة والبحث بتنوع الأساليب والاتجاهات الفنية المعاصرة، والتي تصارعت فيها كتلتين - كتلة أوربية تتغنى بتقدمها وتطورها التكنولوجي وسبقها إلى المعرفة والتحديث، وكتلة عربية ذات موروثات ثقافية وحضارية تبحث عن هويتها بأسلوب يواكب التحديث والمعاصرة ويعبر عن مكنونات المجتمع العربي.

وعلى هذا سيتناول **الفصل الأول " تأثير الضوء على الجداريات الأوربية المعاصرة لدول حوض البحر المتوسط "** حيث تستعرض الباحثة مظاهر التطوير والتحديث في استخدام التقنيات الجدارية المختلفة - تصوير بالصباغات اللونية، تصوير بالموزاييك ، تصوير بالزجاج الملون - والتي تأثرت في أساليبها الأدائية بمنهجية وفلسفة المصورين المعاصرين في ظل حركة الفن التشكيلي المعاصر ، وأسلوب كل فنان في التعبير عن رؤيته الخاصة حول الضوء في الأعمال الجدارية

. أما **الفصل الثاني** فيعرض" **جداريات عربية بين الهوية والتبعية**" معلنا عن تباين الاتجاهات في مجتمعاتنا العربية حول ما يمثله " الجدار" في أقرانه بالأعمال المصورة من حيث أساليب التعبير والأداء ومعاصرة التطور التقني لتكنولوجيا الخامات، فنرى أنماطا تتسم بجماليات موروث الفن الإسلامي ومحاولات للتحديث نفذت بتقنية "الزليج" ، وأنماطا يعد الجدار فيها صرخة ألم وامتعاض للأحداث الفاعلة في المجتمع العربي، ومحاولات أخرى للبناء الحضري وخلق كيان وتواجد ثقافي دولي في مضمار المعاصرة، ببناء واجهة حضارية على حوض البحر المتوسط تفتح نافذة للحوار والتخاطب بين المجتمع العربي والمجتمعات الأوربية ، كان للمصورين المصريين المعاصرين فيها الريادة في تفعيل دور التصوير ألجداري داخل المجتمع وارتباطه بالبيئة والجمهور في جعل الفن مرآة تعكس ثقافة المجتمع ، وقد عرضت الباحثة بالدراسة والتحليل نماذج من أعمال ميدانية لخمس مصورين مصريين معاصرين تم اختيارهم من بين المصورين الجداريين المعاصرين في مصر لوضوح تجاربهم وارتباطها بالفراغ المعماري، وإبراز الدور الذي لعبه الضوء في صياغة أعمالهم وما أضافه لها من قيم تشكيلية لها تأثيرها في نفس المتلقي وفي الحيز البيئي، وهم:
الفنان أحمد نبيل، الفنان صبري منصور، الفنان محمد سالم، الفنان محمد شاكر، الفنان عبد السلام عيد

.

ثم تعرض الباحثة في نهاية بحثها تجربتها الذاتية حول "الضوء" من خلال دراستها لعنصر الضوء وما يحدثه من تأثيرات وقيم تشكيلية وبصرية يكسبها لسطح العمل ألجداري، وكذلك دوره الضمني في الإيحاء بالعديد من تلك القيم، وقد مثل " الظل " بالنسبة لها أبرز تلك القيم، متمثلا في استخدام الخط الأسود وقوته البنائيه في التكوين وإبراز مناطق الضوء وبريق الألوان في السطح، ومدى تباين تأثير ذلك تحت وقع الضوء الظاهري، خاصة الضوء اللويني لوحدات الإضاءة الصناعية استخدمت فيها ثلاث وحدات ضوئية ملونة بألوان أساسية (أحمر،أزرق،وأصفر)، في محاولة لصبغ الواقع الشعوري بأشكال وألوان وملامس متغيرة ، يكون الضوء فيها عنصر مكمل لعناصر التكوين ، وما يحمله من تأثيرات بصرية وانفعالات تتباين بتباين الأسطح، ومدى ما يعكسه التصوير ألجداري من ضوآنيه نابعة من فكر خاص ورؤية في توظيف الخامات ذات التقنيات المختلفة.

# المراجع

## المراجع العربية


١. **إسماعيل شموط وتمام الأكحل:** جداريات السيرة والمسيرة الفلسطينية، عمان، المكتبة الوطنية للفنون التشكيلية، الأردن، ٢٠٠٠.

٢. **د. أشرف علي زكي، د. حسن الكمشوش:** هندسة الأضاءة ، دار الراتب الجامعية ، ١٩٨٦

٣. **د. أميرة حلمى مطر :** فلسفة الجمال (أعلامها ومذاهبها)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢

٤. **ثروت عكاشة:** موسوعة تاريخ الفن (العين تسمع والأذن ترى ) فنون عصر النهضة ، الرينسانس ، الجزء التاسع ، دار السويدي للنشر والتوزيع والإعلان ، أبو ظبي ، طبعة ثانية ، ١٩٩٧

٥. **جلال جميل محمد :** مفهوم الضوء والظلام فى العرض المسرحى، مراجعة د. نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢م

٦. **د. شاكر عبد الحميد:** العملية الإبداعية فى فن التصوير، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة

٧. **د . عفيف البهنسى :** الجماليات الأسلامية فى الفن الحديث، دار الكتاب العربى، القاهرة، طبعة أولى، ١٩٩٨

٨. **د.عفيفى البهنسى:** من الحداثة إلى ما بعد الحداثة في الفن،دار االكتاب العربي ، القاهرة ، طبعة أولى ، ١٩٧٠

٩. **د. عفيفى البهنسى:** الفن العربى الحديث بين الهوية والتبعية، دار الكتاب العربى، طبعة أولى، ١٩٩٧

١٠. **د.عفيف البهنسي :** الخالدي ... والرسالة الفنية ، تأملات في أعمال الخالدي ، مقال للدكتور فرانسوا بيرجيراك أستاذ النقد وعلم الجمال في جامعة السوريون ، ترجمة أميل سكيف ، باريس ، ١٩٩٥

١١. **عبد الفتاح رياض:** التكوين فى الفنون التشكيلية، دراسة سيكولوجية الرؤية ودورها فى إثارة الاحاسيس الجمالية، دار النهضة العربية، الطبعة الثالثة

١٢. **عفاف على ندا:** سيمفونية العلم ، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ، ١٩٩٨، العدد ١٠٠

١٣. **محمد حامد:** تكنولوجيا الوسائل الصناعية فى التصوير وتاريخها، الهيئة العامة للكتاب

١٤. **د. محمد زينهم:** تكنولوجيا فن الزجاج، مراجعة د. مصطفى عبد الرحيم، المصرية للكتاب، طبعة أولى ١٩٩٥

١٥. **وجدان على :** الفن المعاصر فى الأردن،الجمعية الملكية للفنون الجميلة، عمان، المملكة الأردنية الهاشمية، ١٩٩٦

١٦. **د. يحي حمودة** : نظرية اللون ، دار المعارف المصرية ، ١٩٧٩

## مراجع عربية مترجمة

١٧. **جيفرى برندر :** المعتقدات الدينية لدى الشعوب، ترجمة ا.د.أمام عبد الفتاح أمام، مراجعة د. عبد الغفار مكاوى،مكتبة المدبولى، طبعة ثانية، ١٩٩٦

١٨. **روبرت جيلام سكوت :** .أسس التصميم، ترجمة د. عبد الباقى محمد إبراهيم، د. محمد محمود يوسف، دار نهضة مصر، القاهرة ،١٩٨٠

١٩. **روبرت جيلام سكوت:** أسس التصميم، وعلاقات اللون، ترجمة د. عبد الباقى محمد إبراهيم، محمد محمود يوسف، دار نهضة مصر ، القاهرة ، ١٩٨٠

المراجع الأجنبية :

1-**Abd el Ghaffar Shiedid under mitarbeit von Anneliese Shiedid:** Dasgrab d sennedjem ein Kunst lergrab der 19. Dynasite indier elmedineh, verlag Philipp von abern , Mainz ,1994

2-**Andrew Moor**: Architectural glass art, form and technique in contemporary glass, reed international books limited

3-**Andrew Moir:** Architectural glass, Aguid for design professionals,whitney of design an imprint of waston, Gupstill publications,new york,1989

4-**Andrew Moor** : Contemporary Staind glass ,A guide to the potential of modern staind glass in architecture, Mitchell Bearzley publishers,1989

5-**Andrew moor**: architectural staind glass

6-**Andre' Paccard:** le Maroc et l'artisanat traditionnel Islamique Dans L'Architecture, editions atelier74, 1983

7-**Carlo Bertelli (general editor):** the art of mosaic, casseipublishers limited, artillery house, London,1989

8- **David G.Wilkins;** Art past,Art present,Bernard Schultz and Katteryn M.Limduff,Harry N Abroms, Inc,new york,1987

9-**Derek Phillips :** lighting modern Buildings , Oxford auckland boston johannesburg , new Delhi,2000

**10- Des H.L.M. que l'onvisite:** Musee Urbain Tony Garnier , cite de la Creation, Editions Lyonnaises D' Art Et D' Historie

**11-Dimitris Philippides:** Greek Design and Decoration,Three centuries of architectural style,Melissa publishing house,1999

**12-Dominique Darand and Daniel Boulogne**: le livre du Mur peint, Art et techniques, Editons syros Alternatives, Paris

**13-Elaine m.good win:** classic mosaic, Designs & Projects inspired by 6000 years of mosaic art, quintel publishing limited, 2000

**14-George seddon:** staind glass, spring books, Mitchell Beazley, 1976.

**15-Joann locktov and Doreen mastandrea**: mosaic source book, rockport publishers, inc, 2004

**16-Joann Locktovand Leslie plummerclagett:** the art of mosooic Design ,A collection of contemporary artiests, Rockport publishers,Inc, 1998.

**17-Longo Editor Ravenna**: Iorna la Poesia vella cittadei Mosaic, (Mosaicia osoggetto dantesco), Alongo Editore snc Via Paolo Costa, 1995

**18-Longo Editore :** Mosaico d'amicizia fra I popoli,Parco Della Pace Ravenna , Longo Editore,Italy,1988

**19-Liliane Karnouk**: Modern Egyption art,1910-2003,The American university in cairo,2005

**20-Maria faerna (general editor):** great modern masters, miro, translated from the spanich by elsa haascameo publisher harry N. Abrams, Tnc, 1995

**21-Narjess Chachem, Benkirane and philippe Saharoff :** Marrakech Demeares et Jardins secrets, ACR edition. Paris,1990

**22-Patric reyntains**: the beauty of staind glass, Nathan editor, S.A Paris, 1985

**23-Poolo Geoziosi** : Palolithic art,Cosa editirice G.C Sansoni,Florance, Italy,1960

**24- Roulf Toman** : Vienna art and architecture ,Konemamn verlagsgesellschatt mbH,1999

**25-Shoichiro Higuchi :** Barcelona:Environmental Art , Urban Design and Artwork , kashiwashobo publishing ,ltd ,1992

**26-Stephen Knapp**: The art of glass,Intergrating Architecture and Glass , Rockport publishers,Inc, 1998

**27-Tessa Hunkin**: Modern Mosaic, Inspiron from the20century, fire fly books Ltd , 2003

**28-William A. Emboden**: Jean Cocteau, Dessins, Peintures, sculptures,International Archive of Art, Ltd, New York, 1989

**مراجع أجنبية مترجمة :**

**29-Cesar Mortinell :** Gaudi , his life, his work ,Translated by Judith Rohner, published by Golegio official de Arquitos de Cataluna ,1967

**مواقع أنترنت :**


http://light and optics, source of light@the Franklin institute

D:\ Italy\ http-www-kjwol verton.com. htm

httm//www.Cite de la creation /artistes fresques monumentales entrompe l' oeil-peintures murales. fr/site/mutg.html.

http://www.Islamonline.net/arabic/arts/2002/07/shtml

http://www.Islamonline.net/arabic / arts/2002/07/shtml

http://www.shafirart.com/about/biohtml

http://digi/ander.libero.it/ lenner/ 1m.htm.

http://encyclopedia .thefreedictionary.com/Jean+Ren+Bazaine

http://www.spaindev.pomona.edu/barcellona/miro.html.

http://www/Israel / Ilana Shafir . Biographical Note . htm

http://www.alriyadh.com/article/.html

http://omanart.jeeran.com/archive/١٢٢٧٥٨/١١/٢٠٠٦.html
http://www.alrai.com/print.php?news_id=١٣٠٩٩٩
http://www.janobiyat.com/modules.php?name=News&file=article&sid=٦٤٩٤13/4/2007
مجلة أمواج إسكندرية – مجلة ثقافية تصدر عن http://www.amwague.net فرع ثقافة الإسكندرية ج.م.ع، ملف العدد – العدد الرابع – سبتمبر ٢٠٠٠
http:// www_kmosaics_com_files\index.htm
http://www.altshkealy.com/2005/wallpainting
http://www.hild ahiary.com/about.html


**دراسات مرتبطة :**


١. إصدار المعرض الدولي الثاني للفسيفساء aimc ، الجمعية الدولية لفناني الفسيفساء المعاصرين ، صندوق التنمية الثقافية بوزارة الثقافة ، أتيلية الأسكندرية ، أكتوبر ١٩٩٦م.

٢- دعوة لمعرض "أعمال الموزاييك لكبار الفنانين الإيطاليين المعاصرين" المعهد الثقافى الإيطالى، القاهرة، ١٩٩٣.

٣- **خالد محمد سامي صادق:** دراسة مقارنة بين مفهوم التصوير ألجداري الحديث في أمريكا وأوربا ، دكتوراة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة حلوان ،٢٠٠٢
٤- **د. مصطفى الرزاز :** بانوراما الفن المصرى فى القرن العشرين – دراسات تشكيلية (١)، مكتبة الإسكندرية، مركز الفنون، صدر بمناسبة معرض بانوراما الفن المصرى فى القرن العشرين، مارس ٢٠٠٣،
٥- مجلة إنتربيلد ، عدد خاص ، العدد الأول ، السنة الأولى ، يونيو١٩٩٨
٦- موسوعة المعرفة: الأرض والكون جغرافيا، الناشر شركة تراد سيكم، شركة مساهمة سويسرية، جنيف ، توزيع الشرقية للمطبوعات ، بيروت، لبنان ، ١٩٨٩

in our society and our environment with wall art. Arab in terms of expression and the contemporary style. So we see types nothing but imitation for old styles. Other attempts in marching with the evolution and the modernity in the formal art especially in Egypt and specifically the "Alexandria" City experience of the Mediterranean art.

In the end, the researcher presents her personal experience around 'light' with its inner and outer meanings, and what it conveys from visual effects emotions contrast due to the vary of the surfaces and how the works reflects special thinking.

design, its integration and how it demonstrates the different values with the givings in the work.

The second category consists of two chapters the researcher deals in them with "The aesthetic effect of light on the visual design of the artic in the Mediterranean", where the Mediterranean zone represented a fertile field for study and research and varying the any style sand trends in which to two forces conflicted. A western power stressed on its technological development and its giving for knowledge and modernization. And an oriental force with its cultural inheritances and its civilization which seeks for its identity with a contemporary style that is suitable for this conflict.

In this way, the first chapter deals with "the effect of light on the European contemporary mural painting in the Mediterranean" , where the researcher displays the features of developments and modernization in using the wall techniques:

. Painting using paints.
. Mosaic pictures.
. Decorating with glass, which is influenced by the modern art movement and every artist's philosophy and methodology in expressing his own viewpoint around the light influence on the wall painting.

The second chapter presents "Arabic mural painting between originality and dependence" declaring a clear contrast

## The Conclusion:

The topic of the research dealt with " Influence of light on Contemporary Mural paintings" (a comparicion study of Mediteranian countries). The study in two main category, in addition to the researcher's experiment. The first category deals with "The study of the light's function and expression", that is in two chapters. The first subordinate chapter presents "What light is about" an approach around the cognitive structure of light in respect of the wall painting, the scientific and conceptual theories for light in order to discover the properties and the dimensions of light which are shown its natural and artificial sources, and which influenced on the different wall techniques such as reflection breakage and transparency.

This leads us in the second chapter to the study of the "lights in its relation to the development of the form and content" in the arts of the walls and how much the artist's of that art had done in expressing by the light directly or indirectly in their works, and the force expressive force and symbolic force in forming the elements of colouring, shade and rhythmical structures. And discovering the role played by the light in establishing the values of the structure to make the supremacy for the main topic. Also, the effect of light on making parallism or how far is the effect on the dramatic influence and the spacious depth. Also the importance of the functioning of the light units (artificial light units) in the wall

The researcher goes in the end to present her own experiment, through her study of light and its effect on visual formative values light fives it to the surface of the wall art. As well as its indirect role in sublimation by many of these values, the shade made the most of these values – and the constructive shapes – this led to discover the black colour and its contrastive force which differ in size, width to specify the shapes and show the light spots, shines of colour, and how the effect of that contrast under the light trying to give the sensual fact colour, touch and movement of images unconscious colours which have strong effect on the visual points and on the emotions or moods which is able to richen the visual scope to help in perceiving the wall art in our environment under the influence of light.

tightly his identity to create his character which is coloured by the original past. This is happening especially with the Arab people who try to get rid of the remaining colonizing thought that went deeply in these people's emotion who went a prey for colonization.

The second chapter goes to the "Arabic mural painting between originality and dependence" to display patterns of colour works attached to the Arab architecture in the Mediterranean trying to discovering how it goes with the contemporary.

As Egypt has a leading role in the Arab world's art we find that one of the most important movements with efficient role on attaching the paint works with the architectural buildings in the Arab area.

The wall depiction movement in Egypt which greatly was influenced by the formative art contemporary in Egypt and the language established by the Egyptian artist especially Alexandria experience Egypt's cultural Gateway and its civilized face that opens wide horizons for contact and blending cultures on the Mediterranean zone which witnessed in the last few years a large art movement about the wall depiction to be found in many squares and main streets, a beautiful view that pleases the eye of the passers by.

go with the age cultural and though change shave obviously on each style about light and its effect on the works and what it contain from expressive force to its vocabulary and its structure dimensions by the falling of light over surface its transparency or reflection on them, each material imposes style of treatment differ according to the relation between the material and the surface, and what it leaves light vibration.

Through presenting models of works executed by different techniques. We try to explore what the wall artist has achieved in the Modern wall art. The richen the architect building contemporary art by forming the light theory and how he succeeded in finding organic relation between the wall art and the architect surrounding environment.

What was amazing is that in the modern age, the wall art movement has got the governments by the works in a systematic way according to special work group, the artists expressed through them whether group or individuals about their inner feedings and the human desires in the modern age.

Due to the Mediterranean area is considered an area of conflict and harmony between two masses, one is western the other is oriented attracted by the sea carrying cultural features reflecting the societies position and its tendency between leaving the past as self realization and searching art contemporary language that is dressed in the new cultural and thought methods occur mainly in the society. Between holding

We see works depended on the natural contours covered vast areas of the environment urbrah environment where the expression of light expression was indirect. The artist linked between the work and its surroundings in organic unity. He depended on the colour for achieving the light theme and tried to give a land of space, and dimension that he mingled his work with the surrounding. The artist sometimes tries to creat some light vibrations by treating the bearing surfaces of the work by giving them to special touch dimension and depth and by making kind of shade caused by the clash of light onto the surface this bring about the richness of the visual domain in seeing these works.

When the wall depiction freed from its old traditions and tamed into collective and constructive board carrying all the artistic potentialities created an art reflect the senses of beauty and possess the structural components in an interactive rhythmical system all the items give and take with it.

It order to create this sense of beauty that effects on the receiver and urges the vision and the perception, works depending in its formal structure on the apparent light greatly such as mosaic and glass works, that greatly developed technically to show the beauty of the surface and their light richness that has changed in its state and its showing of the visual form of light. According to the difference between the contemporary artists in schools, method and style and how they

The art domain has become the street or the source where the artist became manufacturer, the maker is an artist, the art scope has opened for the existence of a group of free trends (agree in its rejection of the realism depiction and the classical school which is a group of experimentation where human problems are discussed aiming at the mechanical civilized age that presents unfamiliar pictures. The age that rejects romanticism to which the open self resort, the one who is deceived.

Three main axes come then, three main interactive axes in forming the structures of the wall artist with its dimensions and colour and touch, and the visual effects that is may convey all these items interact with light and to produce every beauty, in these structures which influences and be influenced by the dimensions in the architectural surfaces which are depicted. These aspects are: the theme, expression and material – the material played a major role in activating the language of expression behind the various themes where a contemporary artist has opened or got rid of the separating borders between all arts, especially the contemporary wall artist who the nature of his work called for attaching his work with all the architectural environment in different places and shapes. This is the reason for the existence of the wide scope of the light movement, its projection onto the works and its direct effect on its colour, dimension and shape.

The first chapter then dealt with "the effect of light on the European contemporary mural painting in the Mediterranean" and discover how these techniques go with in some way the features of the contemporary form waves with its different style of the west opened the way for creation with the beginning of the twentieth centuary the social and scientific, and political forces have changed this helped in the development of the artist's though and their art methods. The birth of new ideas inspired from the age spirit consequently, the art language has changed and took transitional experimental tendency aiming at establishing new alphabet in the language in form and content – opened the free scope of creation that matches with the free thought that man has gained in this era, and matches his own social status and the time starts rhythm. It is a change not only about the form language or style but also in the core of the art work in the human life.

The wall depiction was the scope that opened new horizons to this art concept, where the painting come out of the board completely and became invitor to join the age. Join with man and environment away from transport or imitation away from the ideology of the method and style of individuality or groupal style. It seeks entrance the world of meeting and the tasting away from the tyranny of markets, museums or art criticism – seeking another aesthetic fact.

the wall depictions and the colour contrasts for light spots shown by the shade spots. This gives the characteristic of dimensioning or embodiment as well as the special dimension making a full colour system go with the surrounding environment. And creating private scopes of optical illusion that gives special dimension to the work to integrate with the surrounding environment.

2- Depiction using mosaics or parementation with all its shapes and types, and which greatly developed while catching the modern art methods which forms new shapes and dimensions for old materials which have developed in contemporary system in which the artist utilized the light features for the reflections on surfaces in a controlling way according to the material properties with its reactions and interactions with the apparent light.

3- Depicting spaces and architectural gaps using glass by its technical developments advantage form old techniques of performance. The artist's thought in producing contemporary works.

The works match the skeletal shape vocabulary of the contemporary architect design that existed surfaces and vast areas opened the way for creation and in finding solutions for colouring and forming the inner frame thanks to the light invasion.

development for schools and the art trends and though modern and contemporary. And he could create new language which established amazing achievement and whose effect has extended to many general and private places.

Seeking language join by talking with other environment and the mass public who live in this environment extending into finding direct influence on the spectator and researchers who look for spiritual resort for enjoying and to get rid of their life's tire, boredom and suffer. This is under the effect of light on the visibles.

Taken the artist out of his isolation and his specials and from the framework comparing his own environment to wall arts seeking paralling language that catch the catch the occurring change in the shape of the environment, result from ups and downs of the age in an experimental style using various wall techniques and for generating contrasting sense for deepening formative and technical language suit the modern man for adapting its speed and its new art methodology.

The executive techniques include many performing points for using materials all the separations for its sake have been broken between the art's foundations (sculpture, painting and architecture) we may same them as follows:

1- Depicting walls with natural points that an artist use for placing them to translate and appear the indirect light on

distribution on the surface. The degree of its color influenced by the light source, the style of designing its units, and by using the different kinds of light distribution units such as lense units – current light units – strap light unit – tape light units.

The research importance lies in discovering the light state in space and the volume flexible effect of light. This lead to the discussion of the part that concerns the effect of the physical features of the surrounding environment on the dimensions of the quantity and haw of light the Mediterranean area was and sill the meet of cultures and a fertile field for study for discovering art trends contemporary. Similar and different conflicting and integrative in the countries that locate on the land attached by screaming water that convey in its wares cultures and multiple features some of them are similar, others are different, seeking our Arab Nationality in our art and what suits our civilization and culture, and searching our contemporary great Egyptian identify, and seeking glory and development, and to find for ourselves respectable and honourable position among claim civilizations and western cultures that praise themselves.

The research moves to The second category ""The aesthetic effect of light on the visual design of the artic in the Mediterranean" which presents in two chapters wall depiction art as universal language used for contacting other people in different thoughts and cultures, and its contempt the consequent

for building different forms in the surfaces and visual effects fill the architecture surfaces most important of these values are:

- The effect of light in making supremacy on the main theme.
- The effect of light in making the dramatic effect.
- " " " balance.
- " " " the sense of special depth.

Artificial light as design item, by controlling the degrees of colour and colouring the artifacts, controlling the light colouring and its effect on the wall surfaces. At artist may resort to:

Using the colour filters – controlling the light through reflection sing reflector curtains as secondary light sources. a way using fluorescent lamps to give the appropriate colour direct colour which is considered a more effective means of using the colour fully without wastage of any of its parts. A method of using an additional mixture of lights for controlling colour this is by installing two different colours or more on the surface. A special light set is used for that this set contains many light sources with different colours fixed together in a light box through which its easy to control the colour strap. Slice.

This way some machines can be used to function the design of light complementary of the wall art. Controlling the shape and state of the light in space and the way of its

the light destination and the angles where it is projected and how far is the contrast between the distances.

With the change of these angles the shade shape and area changes too on the depicted area as it is influenced by the colours of the direct light located on the surface. The area where the light comes from, the shades are fully limited if the light source is small, the shades become gradable if the area of the light source is wide.

If we gather these light properties together we will get unlimited potentiality where it is possible putting contracting effects on the flat and bowed surfaces we can build up grades and alternatives and similarities in each of the shape, size and position and glittering etc... In this case we will need strengthen the form of light and its flexible effect on the surfaces and make amazing forces in matching between the direct light and the indirect light on the wall depicts. And that allow find large scope of colours grades, brightness and shade that stress and show these visual properties. Three factors come into this:

Shade projection - Semi transparency - and reflections.

We can recognize then, the light's role in forming values and principles of the structure – light as a building element in the wall art expressive and symbolic force lie behind it and reveals aesthetic and formative values conveyed by the wall arts

forming, its state on forming these constructive elements in an attempt to reach the expressive, formative and symbolic goals which lie behind, its use, these goals are:

Lineal rhythms in light relations.

The value of light in perceiving the colour and its force.

Through the methods of contract between the coulour harmonies, artist can occur differences of the degrees of the colour brightness and controlling the expressive dimensions about light in the wall arts, this is throagh the control on the importance of the colour grad ability, controlling the differences, and the light contrasts, controlling the colour force and its brightness.

If light makes an positive element and the shades are the negative element, it is then, an inevitable result of the light projection on the objects and the surfaces with different dimensions. The shades for the wall depiction are shown in two main features:

- Colour shades indirect colour shades depend on the contrasts and the colour gradability as a try to depict and embody shapes stressing on the fading of line and producing the special depth in the dual dimensioned picture.

As for the apparent shades, they are flexible and moving and formed over the contrasted areas areas with contrast levels. Shapes in these areas lay shades one over the other according to

hesitation, simili help him heighten and rearing the variation in a whole relation of one skeleton.

It deals with the sensual properties in associated links with all structure element of the work as in colour live, light, shade and touch in an attempt to realize his aesthetic goals, regular rhythms for the depicted surface taking in consideration the value of light in showing the beauties of these items and how it influences and be influenced by it. By these goals some kind of unity – balance – variation – rhythm can be carried out.

The unity, integration in view, the harmony of light shade and area which the light cause a whole formation in one typical context, in which all the items of the work interact, realizing the mains and targets which are established by the structure by reaching.

Giving the building structure its find characteristic, it is presented in the distance occurring between the shape and the forming units of the wall art, it takes its vital property, then comes the rhythm in balance and repetition.

Based on the methodic style in the artist and his own though about his them and the organization of his work, does in widening the scope of the aesthetic goals, the visual effect, exploring levels of pleasing properties for the organization of the structure elements. Balancing between what is familiar and what is unfamiliar, influenced by the value of light on its

The diversity in one art compensates the boredom which results from the domination of repetitions and similarity this diversity in shape may be in the shape, colour, size touch or material, or it may be in balanced contrast light opposes darkness, white opposes black roughness opposes smoothness big opposes small.... etc. while the rhythm is the content of the conflict and the link between the composing elements of the work and unifying them in a rhythmical visual system. Moments of oil, immobility and arrest have great importance in them.

The research moves with us to the light's role in activating the elements of the work through the definition of the structure and its bases of design and aspects, which we uncover its types by forming many structures which the artist depend on when he designs his work.

These types are in fact principles or rules of the construction more than being independent or separated categories.

When the construction reaches a high degree of vitality and perfection, the light language remains very necessary and indispensable for being a lanch launch point of many movements and directions. And this movement is capable of giving the work distinctive stamp which make it a living being full of life. Thanks to these interactions which the artist controls and to give his work special rhythm utilizing repetition,

shape, touch, shade, move and rhythm.... And the light's ability informing these structures and the elements which the wall depictions are full of a strong and balanced type.

A good structure shouldn't disarray the sight without its stability for any of its components or the lack of its balance.

In the full art works, all the items interact with each other and hold in order to imposing a valuable more than just assemble of these items.

The effectiveness of light on visible things is a able to prove a shape unity in the whole work (form) which is composed by many items with colours, touches and size. For example, a big object or a rear object appears by the doing of light according to its colour or the contrast of its touches with its neighboring shape.

The formation of the other items is complementation to it and does a kind of unity in the structure.

According to Rixen's principals in the law of essentially and necessity. But for balance, it depends 'on its fulfillment depends on the balance of the shape, value, touch and colour and the wall pointer has to consider the balance of these values when he does his art and design, he must consider them under the light influence on the architectural surface depicted with its different dimensions and levels.

Which occur in a certain system inside the items of the work, shape and colour these items include – feeding contrasting, and value) the image and formation.

All come across in the perception and sensual givings. Through our view of the work's points and concentrating on them as a whole unit in related items lightnessesims is how the item light groups which hold each other is organized.

Where each item depends on the rest of the items, this item can be specified by its relation to these items. Where there's possibility for all the other parts and it can't get its full sense unless the position inside the other items is relevant.

Some artist attempt today to tame our eyes enjoy the sensual features and put in front of our sight some features that present to us or offer us wall materials and how it interacts with light as a means of showing every bright and beauty in the sense. So light's elements such as colour, feeding, reflection and transparency is a means of sensual effect. Also absorbation of light gives the sense of beauty. All the contrasts like breakage and condenses…..

This interaction does the role of richening the diversity of shapes on the wall surfaces which are depicted and their properties and that leads to the possibility of discovering the art values lying in the symbolic and expressive force in the contemporary wall art and what it contain from element such as

the indirect light in the work context. And its effect on the possibility of exploring the formative values lying in the different points in the wall design.

We can not recognize certain thing at first slight for merely noticing its elements but we recognize it because we perceived it as a whole, each part has got its special property according its description in proportion to the whole work i.e. one can see the element group that forms the shape in various relations according to certain text originally composed. This gives the structure a new existence and new dimension, a kind of variety of arrangements and structures which form the shape of the wall art in shape, size, colour and touch.

Light as visual stimuli is regarded as structure element in the format construction in designing the wall art, which allow its movement on the architecture surfaces and producing an unlimited number of colours, shades and contrasts in a whole likely chronical (lightnessesim). This comes out from creative skill to position the move on the work surface following rhythm and proportion methods. This is by imposing a kind of unity on the theme the variation from shapes, sizes, positions and images in beautiful visual rhythm.

So, lightnessesim is a constructed and established perception method in light to a set of photonic relations.

on the theme and the variation of shapes, movements and pictures.

This complicated system of the item group in the construction turn the wall art into a total harmony to the relations and structural framework all poured in a whole skeleton limited by links with its parts, an efficient sense made in the perception. Light plays a part an important past through its play and direction on the mass surface and shape. Stressing on the formative other items which contribute in the work such as lines, colours and touch – and uniting an integrative vision between its parts.

According to the Gestalt theory which is a psychological theory with a totally directed into the arrangement perception of the shapes and how the visibility occurs. We can uncover the importance of light in the total formation of the contemporary wall art, discovering the expressive and symbolic force lying in an interaction between its formative items, which accompany the lights movement over the surface.

The picture is nothing but a whole construction the meaning doesn't occur by only separated and isolated structures, but it depends on the a complicated process that is the form and construction. This concept around the sequence of the whole wall art and the role played by the light in this form is the basic axis upon which the study of light is based, and its relation with the different forming items, and how integrative is the role with

Until the artificial light becomes elements of success to the wall design not being haphazard causing blemish which can note new points or visual structures on the wall doing an important role in function in the night vision of the wall boards.

The things we can design whether double dimension or with contrasting surfaces, they are about reflectors for the purpose of light effect that we want to seen on the design, and the result from the light projection on its different materials, whether by reflection, breakage or transparency. So it forms and the light is formed by it producing its structural dimensions and noticing its expressional and symbolic values.

We find ourselves explore and research around the many sides of the many structures and the artistic values it conveys that is able to richen the creative points of our research around the light.

The research goes to the second chapter "lights in its relation to the development of the form and content"to discover the importance of light in forming the aesthetic value and the formative values with multiple points in designing and executing the wall art, where depicting architectural surfaces with their various dimensions and shapes is the result of a method process special for the wall artist to organize the multiple items that create the harmony of the work with its rhythmical and arrangings style trying to impose a kind of unity

the walls with contemporary works, the visual effects which it reflects and richen the creative points in the wall design discovering the apparent light as time changing element and its effect on the formal values, and its flexible effect on the perception of the state of the shapes in space. Whether this light is natural carrying dimensions and shade projection the artist can't control them the light dimensions on by the use of artificial light. He depends on the artificial light units here it has another story in dealing with light.

Where the wall designer has the upper hand in functioning the light according to his works' dimensions and its compositions. Where the light becomes a complementary element for the elements of the design and the building of the views.

We can't recognize this functional role and expressional role for apparent light on the wall art apart from simplified presentation in the use of the light units (artificially) and their designs, and the way of the distribution of light with its different directions, it can offer richness of the creative points and the functional points for using artificial lighting in performing wallboards. – at night – or inside the architectural domain, the necessity of its study and the knowledge of its functional dimensions also the anesthetic points through the cooperation and integration between the role of the light designer and the wall designer.

light and the distinction of the vision with its physical theories and the scientific interpretation within an apparent relation which the light forms our surroundings and how its visible, and how the light is formed for the different structures and the value which of symbolism and expressionism.

Therefore, the first chapter will present "what the light is" defusing approach around the cognitive structure for light and how the mental, religious philosophical concepts have developed for the interpretation of that phenomena according to the cultures and the succession of generations. Reaching the modern ages when this explanation started to take scientific method establish theories and scientific facts laws explained the properties and the physical dimensions for lights around its nature. And the theories of the traveling of light, the properties of the visible ray and the distinction of light.

This leads to a viral relation linking three main aspects deserve analysis and study for the role of the apparent light-in the design of the wallboard and how effective it is.

- The case of light in space (naturally – artificially).
- The flexible size effect of light on the visuals.
- The creative point to the artist.

It the creative artist began collecting these aspects and grasped all the concepts which come under theories of the light as physical element discovering through aesthetic value celebrate

expressional sublimations, that accompany the expression language and related to the structural elements for the 'wallpoint' work in its formation, colour, touch and shade.

For its sake all the divisions between the origins of art like sculpture, pointing have disappeared. Considering it a whole system that he establishes in the framework of a wallboard in which the architectural structure is integrated. He is librated from the traditional materials ad responsive to new ones like exhausted useless rubbish and the creative eye can form new creative art making use of its physical properties in reflections, transparency or invasion.

The picture is a visual matter we can consider it as a structure for the place and material together. It can't be obvious except for by the contrast between its parts with shade and light for the dimensions colour and shapes and touch of the surface. Therefore an artist sounding's neglect with the development of his technical performance in using the materials in pointing the architectural surfaces the basic role which the light performs as a basic and modifier elements in our view on the wall art.

In this way, the topic researches around the " Influence of light on Contemporary Mural paintings" (a comparicion study of Mediteranian countries). in two main category in addition to the researcher's experience each category has two substantial chapters. The first category entitled "the light's between function and expression" It deals with the relationship between

expression on the various effects which the light fives on the painted walls in two or three dimensions.

Where the Mediterranean zone was a fertile field full of expressive sides diversed among the national identity from one side and the common characteristics of the developed humanity from the other side, where the world language in art taks takes its position am in the framework of the developed human characteristic which all contribute in its forming. As a picture in the form of wallboard attached to the architect structures. In different techniques and by different artists these reflect the artist's for his society issue also reflects the street pulls.

Let's follow what we analyzed in the light's quantity and how effect in its apparent form in space naturally and artificially on the visible objects. Step by step forward we spot the light on this hidden thing which – in a moment of its existence possesses a special and time structure to concentrate on light spots. Spots of harmony and contrast agree and conflict in values and structures for the art vocabulary. Artistic and methodological views that enrich the wall surfaces in the contemporary Mediterranean zone.

This leads us directly to the effect of the light language on the functioning of the painter's techniques of the materials with its development and its timing with the art conceptions and the performance and which go with the language of the time. Besides, these lights may arise basic sensual, symbolic and

## Summary of the Research:

Moments of contemplation may pass by someone thinking about the surroundings make him wonder when observing array of light coming from the sun or even a light bulb. What is light?. I can see a of glittering rays I call them rays and I can see bright objects, but I ask myself why do things light in this way? . Are there any rules govern this light this light?. I seen a source of light, but how is light imagined as being material?

These contemplations attract our attention as wall pointers to the importance of light in its spaceous features. (The light projected on the visuals naturally and artificially, as an important pivot in creating the visual effects on the wall boards, and its physical effect on the vision. Limiting the visual scope and distinguishing between the various visible objects and the visible organizations, concerning the shape. Colour and touch, and how effective is this role for light in forming our surroundings, especially the paintings drown on the surfaces of the architect buildings. And what it reflects on the spectator psychologically and physically.

The research around these observations was the urge behind the study of the " Influence of light on Contemporary Mural paintings" (a comparicion study of Mediteranian countries). following the styles and the methodology of



HELWAN
University
Faculty of Fine Art s
Painting department

# Influence of Light on Contemporary Mural Paintings
# Comparison study of Mediterranean countries

Presented by
The researcher
**Gehan Aly Aly Hasan Madkor**
Lecturer at The painting department
Graduated 1994

To The painting department at
the Faculty of Fine Arts- Helwan university
in order to obtain
degree in Fin Arts(mural painting

Under the supervision of
**Prof. Dr. Reda Abd al Salam**
at the painting department at
the Faculty of Fine Arts- Helwan university

2008